# ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

---

I

## JOSEF SCHUWERACK

CHARAKTERISTIK DER PERSONEN IN DER ALTFRANZÖSISCHEN CHANÇUN DE GUILLELME. EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS DER POETISCHEN TECHNIK DER ÄLTESTEN CHANSONS DE GESTE

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1913

# CHARAKTERISTIK DER PERSONEN

IN DER ALTFRANZÖSISCHEN

# CHANÇUN DE GUILLELME

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS DER POETISCHEN TECHNIK
DER ÄLTESTEN CHANSONS DE GESTE

VON

DR. JOSEF SCHUWERACK

188672
3.3.24

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1913

PQ
1477
G853

# Inhaltsübersicht.


Seite

Vorwort . . . . . v

Literaturangaben . . . . . vii

Einleitung (allgemeines über das *Archanz*epos — plan der vorliegenden arbeit) . . . . . xi

I. teil: Charakteristik der personen . . . . . 1

1. Vivien . . . . . 1
2. Wilhelm . . . . . 22
3. Girart . . . . . 38
4. Guischart . . . . . 42
5. Gui . . . . . 43
6. Tedbalt . . . . . 52
7. Esturmi . . . . . 60
8. Deramé . . . . . 61
9. Guiburc . . . . . 64
10. Nebenpersonen . . . . . 74
11. Personen der *Chanson de Rainoart* . . . . . 79

I. Allgemeines . . . . . 79
II. Rainoart . . . . . 80

II. teil: Die poetische technik in der *Chançun de Guillelme* . . 86

A. Allgemeine technik . . . . . 86

I. Technik der anlage . . . . . 86
II. Technik der schilderung . . . . . 89
III. Stilistische technik im eigentlichen sinne . . . . . 95

a) Art der sprache . . . . . 95
b) Die stilistische form im einzelnen . . . . . 97

B. Technik der charakterzeichnung . . . . . 105

I. Die personen im allgemeinen . . . . . 106
II. Darstellung der eigenschaften durch den dichter selbst . . 108

Seite

III. Darstellung der eigenschaften durch reden und handeln der personen . . . . . 113

IV. Charakteristik des psychischen . . . . . 118

Schluß . . . . . 124

A. Betrachtungen über die *Chançun de Guillelme* an sich . . . 124

B. Betrachtungen über die *Chançun de Guillelme* im vergleich mit anderen epen . . . . . 130

C. Gesamturteil über den künstlerischen wert der *Chançun de Guillelme* . . . . . 135

# Vorwort.

Arbeiten, welche die charakterzeichnungen der personen in einer altfranzösischen dichtung untersuchen zu dem ausdrücklichen zweck, hierdurch die poetische technik des dichters zu beleuchten, liegen zur zeit noch nicht vor. Nur eine abhandlung kommt dieser tendenz nahe:

P. Graevell, Die Charakteristik der Personen im Rolandsliede. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner poetischen Technik. Heilbronn 1880.

Der erste teil — er erschien als dissertation und umfaßt die seiten 1—47 — beschäftigt sich mit der kunst des dichters, die personen zu gruppieren (abschnitt I—III), sie zu einander in beziehung zu setzen (abschnitt IV) und ihre charaktere zur geltung zu bringen (abschnitt V—VIII). In anmerkungen zu einzelnen stellen folgen erläuterungen, vornehmlich zur poetischen technik (p. 41—47). Der größere zweite (spezielle) teil bringt dann die ausführlichen charakterzeichnungen der einzelnen personen (p. 48—101). Auch hieran schließen sich anmerkungen, in welchen kritische und ästhetische fragen behandelt werden (p. 102—139). In einem anhang legt der verfasser als ergänzung zu seinen ergebnissen seine ansicht über die entstehung des Rolandliedes dar.

In der vorliegenden abhandlung, welche in erster linie die untersuchung der poetischen technik des dichters der altfranzösischen *Chançun de Guillelme* zum ziel haben soll, werde ich den umgekehrten weg einschlagen: die charakteristik der personen wird nur das material bieten, auf welches sich die beurteilung der poetischen technik des dichters stützen soll; sie ist also nur mittel zum zweck, nicht selbstzweck. Daraus erhellt schon zur genüge, weshalb hier eine ganz andere anordnung als bei Graevell zugrunde gelegt ist.

Weit umfassender angelegt und daher nur zum teil in der tendenz mit der vorliegenden untersuchung übereinstimmend ist die dissertation:
A. Krehl, Der Dichter des Gaydonepos. Tübingen 1909.

In ihr spielt die beurteilung der poetischen technik des dichters durch die charakteristik nur eine untergeordnete rolle, wennschon sie auch hier einen ziemlich breiten Raum einnimmt.

Rein systematische charakterzeichnungen als selbstzweck bieten die dissertationen von Barth über *Aiol*, von Mauss über *Gui de Bourgogne* und von Meyer über *Raoul de Cambray* (cf. Literaturangaben II). Sie sind alle nach einem mehr oder weniger gleichen schema angelegt, und könnten nur für den ersten teil meiner abhandlung in betracht kommen. Doch bin ich auch in der anlage dieses teiles zumeist eigene wege gegangen.

# Literaturangaben.[1])

## I. Texte.

| | Abkürzungen |
|---|---|
| *L'Archanz* (*La Chançon de Willelme*). [G. Baist.] Nicht im buchhandel. Freiburg 1908. | *L'Archanz* |
| *La Chançun de Guillelme*, kritisch hrsg. von H. Suchier. Halle 1911. | *Ch. G.* |
| Die ausgabe selbst wird abgekürzt: | Ausg. |
| Die einleitung dazu wird abgekürzt: | Einl. |
| Prolegomena und erster teil einer kritischen ausgabe der *chançon de Guillelme* von F. Rechnitz. Diss. Bonn 1909. | Prol. |
| *Aliscans:* | *Al.* |
| 1. *Al.* p. p. Guessard et Montaiglon. Anciens Poètes de la France, Tome X. Paris 1870 Besonders Préface, Chap. IV. V, p. XXXIII —LXXVI. | Préf. d'Al. |
| 2. *Al.* hrsg. v. E. Wienbeck, W. Harnacke, P. Rasch. Halle 1903. Nach dieser ausgabe wird zitiert. | |
| *Charroi de Nimes*, enthalten in W. J. A. Jonckbloet, Guillaume d'Orange. Bd. I. La Haye 1854. | *Ch. N.* |
| Aus demselben werke wurde benutzt der text der *Prise d'Orange* (s. u.). | |

[1]) Von der in Suchiers kritischer ausgabe der *Chançun de Guillelme* angeführten literatur werden hier nur die ihres häufigeren vorkommens wegen mit abkürzungen versehenen werke angegeben. Auch sonst sind hier nur die oft zitierten oder besonders wichtigen werke angeführt, während solche, die nur gelegentlich herangezogen wurden, an den betreffenden stellen ihre erwähnung finden.

| | |
|---|---|
| *La Chevalerie Ogier de Danemarche* par Raimbaut de Paris, p. p. J. Barrois. Paris 1842. | *Og.* |
| *Le Couronnement Louis*, p. p. E. Langlois. Soc. des anc. textes. Paris 1888. | *Cour. L.* |
| *Covenant Vivien*: La Chevalerie Vivien, p. p. A. Terracher. Paris 1909. | *C. V.* |
| *Enfances Vivien*: | *E. V.* |
| 1. Les *E. V.*, p. p. C. Wahlund et H. v. Feilitzen; introduction par A. Nordfelt. Upsala 1892. Hiernach wird zitiert. | |
| 2. Die *E. V.*, kritischer text hrsg. v. Hugo Zorn. Borna-Leipzig 1908. | |
| *Foucon de Candie* von Herbert le Duc de Danmartin, hrsg. v. O. Schultz-Gora. I. Bd. in 'Gesellschaft für romanische Literatur Bd. 21'. Dresden 1909. | *F. C.* |
| *Gormont und Isembart*, hrsg. v. Heiligbrodt, Rom. Stud. 3, p. 549 ff. | *G. I.* |
| *Karlsreise:* | *K. R.* |
| 1. Karls des Großen reise nach Jerusalem und Konstantinopel, hrsg. von E. Koschwitz in Altfrz. Bibl. hrsg. von W. Förster Bd. II. IV. Aufl. Leipzig 1900. | |
| 2. in Voretzsch, Afr. Spr. (s. u.). | |
| *Moniage Guillaume* p. p. W. Cloëtta, Tome I et II. in Soc. des. anc. textes. Paris 1906, 1911. | *M. G.* |
| *Prise d'Orange* s. o. bei *Ch. N.* | *P. O.* |
| Die Bataille d'Arleschant des altfrz. *Prosaromans* Guillaume d'Orange. Eine Quellenuntersuchung mit kritischem Text von F. Reuter. Diss. Halle 1911. | *Prosaroman* |
| *La Chanson de Rainoart*, Zweiter teil von *L'Archanz* (vers 1980 bis schluß) s. o. | *Ch. R.* |
| *La Chanson de Roland*, d'après le manuscrit d'Oxford. [G. Gröber] Bibliotheka Romanica Nr. 53. 54. | *Rol.* |

## II. Kritische werke und abhandlungen.


H. Barth, Charakteristik der Personen in der altfranzösischen *Chanson d'Aiol.* Diss. Zürich 1885.

Ph. Aug. Becker, Die altfrz. Wilhelmsage und ihre Beziehung zu Wilhelm dem Heiligen. Halle 1896. Afs. Ws.

— Der südfranzösische Sagenkreis und seine Probleme. Halle 1898. Sf. Sk.

— Grundriß der altfrz. Literatur. I. Teil. Heidelberg 1907. Grdr. Lit.

Jos. Bédier, Les Légendes Épiques. I. Le cycle de Guillaume d'Orange. Paris 1908. Lég. Ép.

L. Gautier, Les Épopées Françaises. Paris 1882. Ép. Fr.

P. Graevell, Die Charakteristik der Personen im Rolandsliede. Heilbronn 1880.

G. Gröber, Grundriß der Romanischen Philologie. Bd. II. 1. Abt. Straßburg 1902. G. G.

A. Hilka, Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestiens de Troyes. Halle 1903.

A. Jeanroy, Études sur le cycle de Guillaume au court nez. Rom. 25, 26.

W. J. A. Jonckbloet, Guillaume d'Orange. Tome I et II. La Haye 1854. Guill. d'Or.

Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française. Tome I. Paris 1896. L. L. fr.

A. Krehl, Der Dichter des Gaydonepos. Diss. Tübingen 1909.

E. Langlois, Table des noms propres dans les Chansons de geste. Paris 1904. Noms pr.

G. Lanson, Histoire de la Littérature Française. XI$^{e}$ édition revue. Paris 1909.

A. Mauss, Charakteristik der Personen in *Gui de Bourgogne.* Diss. Münster 1883.

W. Meyer, Über die Charakterzeichnung in der altfrz. Heldendichtung *Raoul de Cambrai.* Diss. Kiel 1900.

A. Nordfelt, Études sur la chanson des *Enfances Vivien.* Diss. Upsala 1890.

G. Paris, Histoire poétique de Charlemagne. Paris 1865.

— La Littérature Française au Moyen-Age. IIe éd. Paris 1905. — Litt. frse.

— Esquisse Historique de la Littérature Française au Moyen-Age. Paris 1907. — Esquisse

— La Poésie du Moyen-Age. Leçons et lectures. Paris 1885. — Poésie

Pio Rajna, Le origini dell' epopea francese. Firenze 1884.

— Una rivoluzione negli studi intorno alle *Chansons de geste*. Studi Medievali III. (1910.)

P. Rasch, Verzeichnis der Namen der altfrz. chanson de geste *Aliscans*. Progr. d. kgl. Domgymn. Magdeburg 1909.

K. Schneider, Die Charakteristik der Personen im *Aliscans*. Jahresbericht der ndösterr. Landes-U.-Realsch. zu Waidhofen a. d. Ybbs. 1901—1902.

W. Schulz, Der *Covenant Vivian* und der gegenwärtige Stand der Forschung. I. Teil: Schulprogr. der kgl. Realschule zu Wollstein. Prg. Nr. 225. Ostern 1911. II. Teil: ZfS. 38 (1912) p. 196—230; diesen teil zitiere ich als 'W. Schulz' schlechthin.

E. Stengel, Romanische Verslehre. In G. G. II, 1 p. 1 ff. Straßburg 1902.

H. Suchier, A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der Französischen Litteratur. Leipzig und Wien 1900.

A. Tobler, Das volkstümliche Epos der Franzosen. Zeitschrift für Völkerpsychologie IV, p. 139—210. Zitate nach dem abdruck in V. B. V. p. 159—229. — V. Ep. d. Frz.

— Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. 5. Aufl. Leipzig 1910. — Frz. Versbau

— Vermischte Beiträge zur franz. Grammatik. Bde. I—V (I—III in 2. aufl.) Leipzig. — V. B.

C. Voretzsch, Einführung in das Studium der altfrz. Literatur. I. Aufl. Halle 1905; II. Aufl. 1913 (bes. p. 193—208). — Af. Lit. I bzw. II

— Einführung in das Studium der altfrz. Sprache 4. aufl. Halle 1911.

C. Voretzsch, Über die Sage von Ogier dem Dänen. Ein Beitrag zur Entwicklung des altfrz. Heldenepos. Halle 1891.

— Epische Studien: I. Die Composition des Huon von Bordeaux. Halle 1900.

## III. Zeitschriften.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Begr. v. L. Herrig, jetzt hrsg. v. A. Brandl und H. Morf. Braunschweig 1864 ff. — Archiv

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Hrsg. v. O. Behagel und Fr. Neumann. Leipzig (früher Heilbronn) 1880 ff. — LgrP.

Modern Language Notes. Editors A. M. Elliot, J. W. Bright, H. Collitz. Baltimore 1886 ff. — MLN.

Modern Philology. A Quartely Journal etc. Editors Ph. S. Allen, Fr. J. Carpenter, C. von Klenze. Chicago, Leipzig, London seit 1903. — Mod. Phil.

Revue des langues Romanes, p. p. la Société pour l'étude des langues romanes. Montpellier et Paris 1870 ff. — Rev. l. r.

Romania. Recueil trimestriel etc. p. p. Paul Meyer et Gaston Paris (seit 1904 P. Meyer et A. Thomas) Paris 1872 ff. — Rom.

Romanische Forschungen. Organ für roman. Sprachen und Mittellatein. Hrsg. von K. Vollmöller. Erlangen 1882 ff. — Rom. Forsch.

Romanische Studien, Hrsg. v. Ed. Böhmer, 6 bände. Straßburg 1871—1883. — Rom. Studien

Zeitschrift für romanische Philologie. Begründet von G. Gröber. Seit 1911 hrsg. von E. Hoepffner. 1876 ff. — ZrP.

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Begr. v. G. Körting und E. Koschwitz. Hrsg. v. D. Behrens, Oppeln; dann Berlin 1880 ff. — ZfS.

# Einleitung.

Die *Chançun de Willame*, oder besser *L'Archanz* genannt (nach G. Baist) wurde im jahre 1903 zum erstenmale nach der neuentdeckten, einzigen handschrift abgedruckt.[1]) Das ganze epos zerfällt in zwei nur sehr lose miteinander verknüpfte teile. Die naht hat zuerst Suchier hinter vers 1979 (in seiner ausgabe vers 1983) verlegt.[2]) Zu demselben ergebnis ist etwas später auch R. Weeks gelangt, der ursprünglich die naht bei vers 2647 angenommen hatte.[3]) Nur den ersten teil bezeichnete Suchier als *Chançun de Guillelme*. Der zweite teil behandelt in der hauptsache die heldentaten Rainoarts. Suchier nannte ihn daher mit recht *Chançun de Rainoart* und hielt ihn für eine nachträglich angehängte fortsetzung des ersten teiles, die von einem andern verfasser herrührt.[4]) Dagegen ist nach Voretzsch[5]) das Rainoartlied 'ursprünglich wol nicht als eine fortsetzung der uns überlieferten, sondern zu einer inhaltlich umgestalteten „Chançon de Guillelme" entstanden zu denken.'

Der inhalt der *chanson*, wie sie die handschrift bietet, ist in großen zügen der folgende. Der Sarrazenenkönig Deramé ist in Frankreich auf dem Archamp[6]) gelandet und

---

[1]) Cf. Suchier, Einl. p. III.

[2]) Rom. 32 p. 598.

[3]) Mod. Phil. 3 p. 229.

[4]) ZrP. 29 p. 642 ff.

[5]) Af. Lit. II p. 204.

[6]) Cf. Suchier, ZrP. 29 p. 652 und v. 16, 20.

verwüstet das land. Tedbalt von *Beürges* (Bourges) zieht ihm mit zehntausend mann, darunter auch Vivien, entgegen. Viviens rat, Wilhelm zu hilfe zu rufen, hat er, durch seinen neffen Esturmi beeinflußt, ausgeschlagen. Angesichts des feindes fliehen Tedbalt und Esturmi mit einem großen teil des heeres. Vivien, der Gott gelobt hat, niemals vor den heiden einen fuß breit zurückzuweichen, nimmt die schlacht auf als neugewählter führer der tapfern zurückgebliebenen, Immer mehr schmilzt die wackere christliche schar zusammen, bis schließlich nur noch Vivien und sein vetter Girart übrig sind. Dieser wird von Vivien nach Barcelona entsant, um bei Wilhelm hilfe zu erbitten. Während Girart die botschaft ausführt, fällt Vivien, und so kommt Wilhelm, obgleich er sofort mit dreißigtausend mann zum Archamp zieht, zu spät. Es beginnt die erste racheschlacht. Alle christlichen ritter, auch Girart und Guiburcs neffe Guischart, unterliegen der heidnischen übermacht. Wilhelm kehrt allein nach Barcelona zurück, wo seine frau Guiburc inzwischen ein neues heer von dreißigtausend mann zusammengebracht hat. Schon am folgenden morgen zieht Wilhelm aufs neue zum Archamp. Viviens kleiner, 15jähriger bruder Gui, den Wilhelm wegen seiner jugend nicht mitgenommen hat, überredet Guiburc, ihn ritterlich auszurüsten und dem heere nachziehen zu lassen. Heiß entbrennt wiederum der kampf. Mehr und mehr neigt sich der sieg auf die seite der Sarrazenen; die christlichen ritter fallen alle bis auf Wilhelm und Gui. Wilhelm selbst gerät in lebensgefahr, aus der ihn Gui errettet, indem er mit wunderbarer hilfe Gottes die noch übrigen zwanzigtausend heiden in die flucht jagt und so Wilhelm zum siege verhilft. Mit dem tode des heidenkönigs Deramé schließt die eigentliche *Chançun de Guillelme.*

War bis hierher die ganze handlung logisch fortschreitend, so begegnen nunmehr viele unwahrscheinlichkeiten und widersprüche mit dem oben erzählten.

Wilhelm reitet über das schlachtfeld und findet Vivien. Dieser kommt wieder zum leben, bereut seine sünden, empfängt aus Wilhelms hand das sterbesakrament und haucht seine seele aus. Die heiden, welche vorher besiegt und geflohen waren, erscheinen wieder und nehmen Gui gefangen. Wilhelm

besiegt nach längerem wortwechsel den heidenkönig Alderufe, nimmt dessen pferd an sich und flieht (!) nach Orenge (nicht Barcelona!), gehetzt von den ihn bis vor die tore seiner burg verfolgenden heiden. Sehr lange dauert es, bis ihn Guiburc, die ihn nicht erkennt, einläßt. Er ist voll verzweiflung und will ins kloster gehen. Doch Guiburc rät ihm, den könig Ludwig um hilfe anzugehen. Am hofe zu Laon wird er sehr übel empfangen, erzwingt aber mit unterstützung seiner großen und mächtigen verwantschaft vom könig ein hilfsheer von zwanzigtausend mann und zieht von neuem gegen die heiden. Da gesellt sich zu ihm der riese Rainoart der bisher in der königlichen küche diente. Seine einzige waffe ist eine riesige keule (*tinel*), die er über alles liebt. In der schlacht wütet er schlimmer unter den heiden als die ganze ritterschaft. Er befreit fünf christliche grafen, die von den heiden in den schiffen gefangen gehalten werden und zerstört alle heidnischen schiffe, sodaß keiner der feinde dem blutbad auf dem Archamp entgehen kann. Durch ihn wird die schlacht endgültig gewonnen. Beim folgenden siegesmahl wird jedoch vergessen, ihn einzuladen und er sinnt daher auf blutige rache. Erst Guiburc gelingt es, ihn zu besänftigen. Er wird getauft, erhält Ermentrud zum weibe und erzählt seine lebensgeschichte, die ergibt, daß er der leibliche bruder Guiburcs ist. Mit der erkennungsszene schließt das ganze lied.

Schon diese übersicht zeigt deutlich die inhaltliche verschiedenheit der beiden teile des *Archanz*liedes. Doch auch der erste teil, den ich fortab mit Suchier schlechthin als *Chançun de Guillelme* bezeichne, ist durchaus nicht einheitlich. Abgesehen von kleineren einzelepisoden zerfällt er wiederum in zwei teile. Der erste bis vers 930 reichend behandelt die kämpfe und den tod Viviens, und ich bezeichne ihn daher (mit Suchier) als Vivienlied. Der protagonist des zweiten teiles (von vers 930—1983) ist Wilhelm und so verdient dieser teil mit vollstem recht den namen Wilhelmlied. Im folgenden werde ich häufiger die einzelnen teile zu unterscheiden haben und führe daher die soeben erläuterten bezeichnungen ein mit ihren abkürzungen wie folgt: *Archanz* ist das ganze lied, wie es die handschrift bietet; es zerfällt in die beiden

teile *Chançun de Guillelme* (= *Ch. G.*)[1] und *Chançun de Rainoart* (= *Ch. R.*); wo nötig wird dann ferner die *Ch. G.* zerlegt in das Vivienlied (= Vl.) und das eigentliche Wilhelmlied (= Wl.).

Die *Ch. G.* ist gegenüber der *Ch. R.* der älteste teil — Suchier setzt sie um 1080, jene um 1020 an — und, wie ein blick in die *chansons* lehrt, der bessere. Meine ausführungen werden sich in der hauptsache nur mit der *Ch. G.* befassen, für die ich den kritischen text von Suchier (cf. Literaturangaben I) zugrunde lege. Wo ich mich nach anderen lesarten richte, wird dies besonders vermerkt. Die *Ch. R.* werde ich nur dazu heranziehen, um durch darlegen der abweichenden technik in der charakterzeichnung den nachweis, daß sie einen andern autor hat als die *Ch. G.*, zu bekräftigen. Für die *Ch. R.* lege ich den text in Baists abdruck der handschrift, ausgabe 1908, zugrunde. Wird im folgenden von dem 'dichter' der *chanson* geredet, so ist damit, wo nicht ausdrücklich anders vermerkt, stets der verfasser der *Ch. G.* gemeint. Die frage, ob dieser autor eine einzige person ist, oder ob das werk den händen verschiedener redaktoren entstammt, bleibt vorläufig in suspenso. Auf sie werde ich am schlusse meiner untersuchungen zurückkommen.

Die *Ch. G.* hat in bezug auf ihren künstlerischen wert eine außerordentlich verschiedenartige beurteilung erfahren. Fand man auf der einen seite nicht worte genug, ihr lob zu singen, so wurde sie von der andern[2] zu dem schlechtesten gezählt, was die af. epik je hervorgebracht; ganz abgesehen davon, daß man überhaupt ihre echtheit anzweifelte. Um den wahren wert der *chanson* einigermaßen richtig einschätzen zu können, mußte man zunächst stellung nehmen zu der frage, in welchem verhältnis sie steht zu andern epen mit teilweise gleichem oder doch ähnlichen inhalt, d. h. zu der frage, ob die *Ch. G.* vorlage oder nachahmung von *Covenant Vivien* und *Aliscans* ist. Der letzten annahme neigte Ph. Aug. Becker zu.

---

[1]) Von Voretzsch, Af. Lit. II p. 196 richtiger als 'Die Schlacht auf dem Archamp' bezeichnet.

[2]) Von solchen, die *Archanz* als einheit auffaßten, woraus sich das urteil schon großenteils erklärt.

'Mehr und mehr häufen sich die indizien dafür, sagt er,[1]) daß die *Ch. G.* eine unredliche konkurrenznachahmung der bereits vereinigten epen *Chevalerie Vivien* und *Aliscans*, machwerk eines auf niedrigster bildungsstufe stehenden bänkelsängers ist.' Daher nennt er die *chanson* anderswo[2]) 'ein triviales, kompositionsloses Machwerk, . . . das Werk eines Bänkelsängers niedrigster Art, der nur nachzuerzählen versucht, was er öfter vortragen gehört . . .'.[3]) Doch weit mehr anklang fand von vornherein die ansicht, welche schon P. Meyer bei der ersten besprechung von *Archanz* darlegte. 'Je crois toutefois avoir suffisamment établi, sagt er,[4]) qu'il faut y voir la source principale de la fin du *Covenant* et du poème entier d'*Aliscans*. Qu'il ait existé un autre poème, précédant celui-ci dans l'ordre des récits où était contée l'histoire de Vivien, depuis son adoubement, c'est possible et même probable.' Dieser ansicht schloß sich sofort Raymond Weeks an, der aber schon ganz bestimmt sagt:[5]) 'The *Chançun de Willame* is an antecedent type of *Aliscans* but it is not the archetype.' Auch Bédier[6]) hält die *Ch. G.* für 'contemporaine peut-être de la *Chanson de Roland*, plus ancienne en tout cas que tous les poèmes conservés du cycle.' Von diesem standpunkte aus betrachtet erscheint die *chanson* schon in einem ganz andern licht als bei Becker. 'The literary workmanship of the *Chançun de Willame*, sagt Weeks,[7]) is rough, but it is the roughness of a primitive monument. The monument, to be sure, has been defaced, but one can still discern the power, simplicity and directness of the original. Several of the scenes of the poem, even as they stand now, will rank among the celebrated passages of the Old French epic.' An einer andern stelle[8])

---

[1]) LgrP. 27 spalte 330.

[2]) Grdr. Lit. p. 54/55.

[3]) Doch hält Becker *Archanz* für älter als die *Enfances Vivien*, cf. LgrP. 32 spalte 242 letzter absatz.

[4]) Rom. 32 p. 618.

[5]) Mod. Phil. 2, p. 6.

[6]) Lég. Ép. I p. 79.

[7]) Mod. Phil. 2 p. 3.

[8]) Rom. 34 p. 241.

sagt er: 'La *Chanson de Guillaume* (was ich mit *Archanz* bezeichne) prend place à côté du *Roland* comme œuvre d'art primitif, et le dépasse par l'étonnante variété des scènes qu'elle nous présente ... On y trouvera plus qu'ailleurs le puissant souffle épique de l'ancienne France.' Fast noch mehr als Weeks ist J. Bédier von der schönheit der *chanson* begeistert. 'Puissé-je un jour, so ruft er aus,[1]) sous une forme que je sais, en traiter d'une manière moins indigne de leur beauté: il n'y a rien de plus grand dans notre vieille poésie.'

Heute wird das höhere alter der *Ch. G.* gegenüber *C.V.* und *Al.* allgemein anerkannt. Die ergebnisse der forschungen der verschiedenen gelehrten beleuchtet W. Schulz in seiner abhandlung: *Der Covenant Vivian und der gegenwärtige Stand der Forschung.*[2]) Hier kommt er zu dem schluß: 'Die *chançun de Willame* bietet eine ältere Fassung als jedes der uns erhaltenen Lieder des Wilhelmzyklus' (p. 205) und weiterhin findet er als 'unzweifelhaft dies: *Covenant-Aliscans* ist als eine untrennbare Einheit aufzufassen, als das jüngere Wilhelmlied zu bezeichnen, das sein Vorbild in der *Ch. de G.* hat' (p. 215).

Das ergebnis aller diese frage behandelnden arbeiten ist wol kurz dahin zusammenzufassen: Das epos *Archanz* ist prototyp zu den epen *C.V.* und *Al.*; ihm selbst haben wieder ältere, uns nicht erhaltene lieder — vielleicht sind sie nie schriftlich fixiert gewesen — als vorlage gedient.

Von diesem festen standpunkte ausgehend, den wahren künstlerischen wert der *Ch. G.* zu untersuchen, wird nach dem gesagten weder eine überflüssige, noch eine undankbare aufgabe sein.

Die kunst des dichters offenbart sich in der poetischen technik seines werkes, deren wichtigste seite im epos die charakteristik der handelnden personen ist. Daher ist eine untersuchung der charakterzeichnung der personen in der

---

[1]) Lég. Ép. I p. 79.

[2]) S. Literaturangaben II. Den zweiten, wichtigeren teil (ZfS. 38 p. 196 ff.) zitiere ich fortab schlechthin als 'W. Schulz'.

*Ch. G.* der beste ausgangspunkt zur beurteilung der poetischen technik dieser *chanson*, der kunst ihres dichters. Aus dieser betrachtung ergibt sich ohne weiteres die zweiteilung der vorliegenden arbeit in eine systematische darstellung der charaktere der einzelnen handelnden personen, und daran anschließend und auf sie zurückgreifend die betrachtung der poetisch-technischen mittel und kunstgriffe, welche der dichter bei der zeichnung der charaktere in anwendung bringt.

I. teil.

# Charakteristik der Personen.

## 1. Vivien.

Wer ist Vivien? Vor dem auffinden der *Ch. G.* standen bezüglich dieser frage zwei meinungen sich schroff gegenüber.[1]) Die erstere, vertreten von Jonckbloet und seiner schule, zuletzt ausführlich dargestellt von Gautier,[2]) sah den auf historischer grundlage beruhenden kern des Wilhelmzyklus in *Al.;* den *C. V.* betrachtete sie nur als eine später gefertigte einleitung dazu, ohne jegliche historische grundlage. Für die anhänger dieser ansicht ist Vivien 'die sklavische Nachahmung des Roland', ohne jede selbständige epische bedeutung, eine nachträglich in den rahmen der Wilhelmepen eingeflickte figur. Die zweite, besonders von G. Paris[3]) vertretene ansicht dagegen, erkennt Vivien als zum epischen kern des zyklus gehörig an. Den epischen kern sieht sie im *C. V.*, wovon *Al.* nur die fortsetzung. Ursprünglich war die Vivienlegende nur eine lokalsage, die sich um die gräber von Arles gebildet hatte; erst verhältnismäßig spät wurde sie dem Wilhelmzyklus einverleibt, indem Vivien zum neffen Wilhelms gemacht wurde. Die sage hatte keinerlei historische grundlage, sondern Vivien, der allerdings hier von vornherein eine eigene epische rolle spielte, war auch hier nur eine nachbildung des Roland.[4])

---

[1]) Cf. W. Schulz, p. 202.

[2]) E. F. IV, p. 465—467 und in Julleville L. L. fr. I, p. 174.

[3]) Lit. fr. § 40.

[4]) Zu diesem streit der meinungen s. auch Ph. A. Becker, Af. Ws. p. 42—51 und Jeanroy in Rom. 26 p. 1 ff.

Dem gemeinsamen punkte der beiden ansichten: Vivien entbehrt jeglicher historischer grundlage, trat nach der auffindung der *Ch. G.* Suchier entgegen.[1]) Er sieht in dem Vivien der epen den fränkischen grafen Vivianus, der 851 in einer schlacht gegen die Bretonen fiel, und zwar erscheint ihm dies ebenso sicher 'wie Roland mit Hruodlandus, wie Raoul de Cambrai mit Rodulfus de Gaugiaco identisch ist'.

Mögen wir diese hypothese über das historische vorbild Viviens annehmen — sie hat viel wahrscheinlichkeit für sich — oder nicht, die möglichkeit der ansicht Gautiers über diese entstehung dieser epischen figur durch einfluß des Roland wird dadurch nicht wesentlich berührt. Tatsächlich besteht zwischen Vivien und Roland in äußeren zügen eine auffallende ähnlichkeit: beide sind neffen von alten helden, die den wichtigsten af. epenzyklen den namen gegeben haben; beide sind edle, jugendliche, kraftvolle recken, die als letzte übrigbleibende eines tapfern heeres einen tragischen tod durch heidnische übermacht finden. Wie der greise kaiser Karl in den *chansons,* die von stürmischen, feurigen heldentaten erzählen wollten, ein verjüngtes ebenbild in seinem neffen Roland fand, so mag man auch für Wilhelm, der als bejahrter mann doch nicht mehr so recht in das von jugendlichem feuer getragene kampfgewühl passen wollte, nach einem ähnlichen abbild gesucht und ihm einen neffen angedichtet haben, wie ihn der große kaiser besaß. Dabei ist es keineswegs ausgeschlossen, sondern eher wahrscheinlich, daß man eine schon vorhandene, auf historischer grundlage beruhende epische gestalt zu diesem zweck adoptierte. Doch selbst wenn zwischen Roland und Vivien eine beeinflussung bestehen sollte, so würde es noch fraglich sein, von welcher seite diese beeinflussung ausgegangen, da noch unentschieden ist, welches von den beiden liedern, *Rol.* oder *Ch. G.* das ältere ist. Daß die alten epiker 'prirent, en quelque manière, un vieux portrait de Roland et se contentèrent d'écrire au bas „Vivien"', daß also Vivien gar nichts weiter sein soll als 'un type d'emprunt, servilement calqué sur celui de Roland', das ist nicht mehr

---

[1]) ZrP. 29, p. 641 ff. Vorher schon A. Thomas in Études Romanes déd. à G. Paris. 1891: Vivien d'Aliscans et la légende de St. Vidian.

glaubwürdig.[1]) Ist denn überhaupt der epische Vivien dem Roland so ähnlich, daß man unbedingt in dem einen die sklavische nachahmung des andern sehen müßte? Die oben gestreiften ähnlichkeiten sind so allgemeiner natur, daß sie wohl auf zufall beruhen könnten, wenn sie nicht durch andere gestützt werden. Für die gestalt Viviens in den *E. V.* läßt sich der einfluß Rolands glattweg verneinen. Auf *C. V.* und *Al.* werde ich am schlusse dieser charakteristik zurückkommen. Für die *Ch. G.* werde ich die frage eingehender untersuchen, indem ich in der charakterzeichnung Viviens die analogieen und unterschiede gegenüber dem charakter Rolands, wie ihn Graevell geschildert hat, jedesmal hervorhebe.[2])

Vivien erscheint in der *Ch. G.*, wie in allen übrigen epen, in denen er eine rolle spielt, als der neffe Wilhelms *al curb nés*. Über die art dieser verwantschaft gehen die angaben in den einzelnen *chansons* oft auseinander und durcheinander.[3]) teils sind Viviens vater, teils seine mutter und Wilhelm verschwistert.[4]) Schon aus dieser unsicherheit und dem schwanken der angaben läßt sich schließen, daß sie nicht

---

[1]) Ein bloßer nachahmer hätte auch — wir haben ja beispiele genug — die namen beibehalten. Auch konnte das urteil schon damals nur auf den *C. V.* passen. Die entstehung dieses epos ist heute ganz klar: es ist die durch *Rol.* beeinflußte nachahmung der *Ch. G.* (s. unten p. 77).

[2]) Ein solcher vergleich gehört ja schon ohne weiteres in den rahmen vorliegender arbeit.

[3]) Cf. Wahlund et Feilitzen *E. V.* édition 1895. Introd. p. XXIX: „La geste de Vivien était incorporée dans le cycle, mais la relation entre Vivien et Guillaume n'était pas bien claire. ... Un poète relativement moderne, l'auteur *d'Aimeri de Narbonne* avait donc hardiment fait de Vivien le fils de Garin d'Anseüne. Un autre poète ... lui a donné pour mère Heutace, fille de Naime de Bavière, et a essayé de donner une version acceptable de la tradition qui attribue à Vivien une mère nourricière. La chanson où ce changement a été opéré est justement les *Enfances Vivien*". Nur als *fils de Garin d'Anseüne* ist Vivien auch angeführt bei Langlois. Hier auch die belege für sämtliche epen.

[4]) Über die epische verwantschaft im Wilhelmzyklus cf. Determann, Epische Verwandtschaftsnamen im af. Volksepos. Diss. Göttingen 1887, p. 26—33. Stammtafel im anhang. Eine neuere z. t. abweichende stammtafel bei Bédier, Lég. Ép. p. 5.

auf historischer grundlage beruhen können. In *Ch. G.* ist Vivien der sohn des Bueve Cornebut und eine tochter des grafen Aimeri de Narbonne, also einer schwester Wilhelms.[1]) Wenn so Vivien stets als neffe Wilhelms erscheint, so braucht man darin keinen zusammenhang mit dem verhältnis Rolands zu Karl d. Großen zu suchen. Die alte heldensage, sowohl die germanische, als auch — vielleicht von dieser beeinflußt — die romanische, liebte es ja außerordentlich, einer person in ihrem schwestersohn einen gleichgesinnten charakter zur seite zu stellen. Tacitus' ausspruch: *Filio sororis ad avunculum idem qui ad patrem honor* beweist dies ja für das germanische (cf. Holthausen, Beowulf II, p. 126 anm. zu v. 1186 ff.), und für das romanische bietet die af. epik außer *Rol.* und *Ch. G.* (hier noch Tedbalt und Esturmi s. u. Nr. 6 und 7) beispiele zur genüge (cf. auch Suchier, Einleitung p. LVII).

Über Viviens alter[2]) findet sich nirgends ein sicherer anhaltspunkt. Nach *C. V.* v. 273 ist Vivien sieben jahre lang bei seinem onkel gewesen und hat dann den ritterschlag erhalten. Nimmt man zunächst an, Vivien habe bei diesem akte das mindestalter von 15 jahren (cf. F. Lot, Rom. 35 p. 259) gehabt, so wäre er in der Archampschlacht mindestens 22 jahre alt gewesen, da er vorher sieben jahre in Spanien gekämpft haben soll (*C. V.* v. 68—70). Doch lassen verschiedene gründe (*C. V.* v. 121) die kämpfe in Spanien als spätere zutat erscheinen (cf. Rechnitz Prol. Anh. I). Einen seit sieben jahren zum ritter geschlagenen helden würde der *C. V.*-dichter zudem nicht mehr als *enfant* bezeichnen. Von den angaben des *C. V.* weichen die der *Ch. G.* ab, besonders v. 687 (997), wonach Vivien sich 15 jahre bei Guiburc aufgehalten. Damit ist zu vergleichen v. 682 (1002) und v. 1443, 1485, wonach Gui, sein jüngerer bruder, etwa 15 jahre alt ist. Dürfen wir (mit Suchier) annehmen, daß beide brüder gleichzeitig zu Guiburc gekommen sind? Vivien ist *plus de quinze anz* dort gewesen; Gui ist noch nicht 15 jahre alt. Selbst wenn wir an stelle des *plus*

[1]) Die verwantschaftsverhältnisse in der *Ch. G.* entsprechen, soweit sie erkennbar sind, den in Bédiers stammtafel angeführten.

[2]) Cf. F. Lot, Rom. 35; F. Rechnitz, Prol. anm. zu v. 684; W. Schulz, ZfS. 35 p. 69; Suchier, ZrP. 29 p. 664 und ZrP. 33 p. 42.

'*etwa*' einsetzen, so ist die annahme Suchiers aus einem anderen grunde unhaltbar. Man darf wol annehmen, daß Vivien am ende seines aufenthaltes bei Guiburc den ritterschlag erhalten und dann ausgezogen ist. In welchem alter dies geschah, ist unsicher. Doch da er in einem kampfe gegen Alderufe schon 300 mann befehligte 641, so kann er schwerlich erst 15 jahre alt gewesen sein. Der große schild, den Vivien einem Ungarn entrissen, ist durch mehrere hände gewandert und schon längere zeit bei Tedbalt 380 ff., da die heiden ihn daran erkennen 217. Vivien hat sich noch in vielen anderen kämpfen ausgezeichnet und ist inzwischen Tedbalts lehnsmann geworden. Nach seinem ritterschlage ist also schon eine geraume zeit verflossen. Er muß also mindestens um diese zeit vor Guis geburt zu Guiburc gekommen sein, also doch zu lebzeiten seiner eltern (gegen Suchier).[1] Da der dichter von Gui sagt, er dürfe noch keine waffen tragen, da er erst 15 jahre alt sei, so darf man doch wol annehmen, daß auch Vivien bei seinem ritterschlag älter gewesen. Es lag ja gar kein dringender grund — wie später bei Gui — vor, von der regel abzuweichen, nach welcher der ritterschlag mit 21 jahren erteilt wurde. Rechnen wir für die bis zur Archampschlacht verstrichene zeit nur zwei jahre, so mag Vivien bei seinem tode etwa 23 jahre gezählt haben. Auf etwas anderem wege kommt auch W. Schulz (ZfS. 35, p. 69) zu demselben resultat. Zu diesem alter paßt auch die bezeichnung *meschins* 792; jetzt konnte Vivien auch schon ein heer befehligen, und es mochten sich bei ihm schon jene hohen eigenschaften entwickelt haben, die er in der *Ch. G.* an den tag legt.

Vivien ist ritter und wird daher mit *sire* (*seigneur*) angeredet. Meist führt er den titel *quens* (*cunte*), denn er ist ja graf durch seine abkunft. Hat er ein land zu lehen, das ihm siebenhundert ritter stellt? Dem widersprechen seine worte an die ritterschar vor der schlacht: er fordert alle auf, ihn zu verlassen, da sie ihm ja nicht verpflichtet seien. Es scheint sich daher v. 32 auf Tedbalt zu beziehen, und Vivien

[1]) Selbst wenn Vivien nach den kämpfen unter Wilhelm stets zu Guiburc zurückkehrte, so bleibt die zeit übrig, die vergangen, seitdem er Tedbalts lehnsmann wurde und zu dessen umgebung kam.

besitzt keine ländereien. Deshalb hält er sich wol auch am hofe Tedbalts in Bourges auf 24 f. Das ihm häufig beigelegte epitheton *marchis* mag somit nicht in der bedeutung 'markgraf', sondern vielmehr als epitheton seiner tapferkeit (s. u.) aufzufassen sein. Früher muß Vivien Wilhelms gefolgsmann gewesen sein, da er ihm häufig heeresfolge geleistet hat 637 ff. Ein grund für diesen auffälligen wechsel wird nicht angegeben. Vivien scheint in der *Ch. G.* von vornherein keine mannen befehligt zu haben, da er anfangs kein feldzeichen führt, und die später unter ihm kämpfenden ihn erst zu ihrem führer erwählen und ihm den treueid leisten. In *C. V.* und *Al.* ist Vivien von anfang an selbst alleiniger führer des heeres; sein lehnsherr ist hier noch Wilhelm, wenn überhaupt von einem lehnsverhältnis die rede sein kann.

Vivien ist ein noch ganz junger ritter, der im frühling seines lebens steht. Wir dürfen ihn uns wol vorstellen, wenn auch der dichter im gegensatz zum *Rol.*-dichter (cf. Graevell p. 60) nie von seinem äußeren spricht, als schönen, kräftigen jungen mann in stolzer, edler haltung, mit mutig blitzenden augen, mit hoher, geist verratender stirn. So stand er auch den damaligen zuhörern vor augen: als das zum manne herangereifte kind von dem der dichter der *E. V.* singt (210 ff.):

*Lou chief ot blont menu recercele*
*Les iex ot uairs come faucons*
*Et la char blanche come est la flor el pre*
*Color vermelle comme rose en este.*

Nur daß Vivien einen bart hat, ist in der *Ch. G.* erwähnt in v. 479:

*Dunc tort ses mains, tiret chevels e barbe.*

Während der dichter bei vielen helden das anlegen der rüstung eingehend schildert — allerdings stets in ganz ähnlichen, stereotypen wendungen —, so läßt sich die ausrüstung Viviens nur aus gelegentlichen bemerkungen erkennen. Interessant ist, daß Vivien eine rote hose (*vermeille chalce*) trägt 317, wie heute die französischen soldaten. In der schlacht reitet er ein tüchtiges pferd, das die heiden mit zahllosen speeren unter ihm töten, so daß der held zu fuß weiter-

kämpfen muß. Seine angriffswaffen[1]) sind die lanze (*lance*), wurfspeere (*darz*, *espiés*) und das schwert (*espee*). An dem langen schaft der lanze befestigt er, als er von den tapferen rittern zu ihrem führer erwählt wird, mit drei goldenen nägeln (cf. Sternberg p. 31) sein feldzeichen, ein weißes seidenfähnchen, das in lange goldene zipfel (*lengues d'or*) ausläuft, die ihm bis auf die faust schlagen, wenn er die lanze schwingt (cf. *Rol.* v. 1157 f.). Die lanze gebraucht er sowol als stoßwaffe (cf. Sternberg p. 24), wie auch als hiebwaffe 764. Er gibt sie nicht aus der hand im gegensatz zum wurfspeer (cf. Sternberg p. 37 f.), der weggeschleudert wird. Doch ist der unterschied zwischen *lance* und *espié* nicht immer strenge inne gehalten; oft erscheint *espié* in der bedeutung von *lance* (cf. Sternberg p. 36 f.). Während das schwert Rolands lieblingswaffe ist (cf. Graevell p. 61), spielt es bei Vivien eine nur geringe rolle. Erst als sein pferd tot, er selbst schwer verwundet ist, zieht Vivien das schwert; er beginnt damit zu schlagen 796, daß es bald bis zum griff (*des le helt en avant*) rot gefärbt ist, und selbst die scheide von blut und leber trieft 891 f.

Viviens verteidigungswaffen bestehen in einem panzer und einem großen schild.[2]) Der panzer (cf. Schirling p. 31 ff.) heißt einmal *broigne* ('brünne') 779, 858 (bei Schirling findet sich das wort nicht) und setzt sich zusammen aus *mailles* ('maschen') 780 (von Schirling Nr. 119 als 'panzerringe' bezeichnet); das anderemal wird er *halsberc* ('halsberg') 880 genannt und besteht aus *clavels* ('panzerringe')[3]) (dies wort ist bei Schirling p. 45 anders ausgelegt). Der panzer ist sehr stark und widerstandsfähig, denn die heiden können ihn, obgleich sie dem am boden liegenden helden schwere schläge versetzen, nicht verletzen 858. Der schild (cf. Schirling Nr. 1) wird nur als *escu de quartiers* 874 bezeichnet, aber gar nicht näher beschrieben.

[1]) Cf. A. Sternberg, Die Angriffswaffen im af. Epos. In Stengels Ausg. u. Abhandl. Bd. 48. Marbg. 1886. Hier von weniger wert, weil fast rein lexikalisch angelegt, ist J. Jordan, Die Bezeichnung der Angriffswaffen im Französischen. Diss. Bonn 1911. Cf. auch Zutavern, Über die altfrz. epische Sprache: I. Teil, Diss., Heidelberg 1885; (II. Teil nicht auffindbar). Cap. II: Der Krieg, speziell p. 19—51.

[2]) Cf. Schirling, Die Verteidigungswaffen im af. Epos, Bd. 69 von Stengels Ausg. u. Abh. Marbg. 1887.

[3]) Cf. Suchier, Ausg. p. 78 anm. zu v. 27.

Außerdem ist der kopf des helden geschützt durch einen helm, der jedoch nur erwähnt wird in 887: *chiet li sis helmes sur le nasel devant* und in einer bildlichen redefigur 166.

So schön, kühn und achtunggebietend Viviens aussehen beim beginn der schlacht ist, so mitleiderregend ist es, als sie sich ihrem ende nähert. Über und über mit blut bedeckt, die eingeweide, die ihm zwischen den füßen hängen, mit der linken zusammenraffend, schreitet Vivien über das schlachtfeld, gestützt auf sein bluttriefendes schwert 876 ff.

Weit mehr gewicht als auf die zeichnung von Viviens äußerem legt der dichter auf die schilderung seines charakters. Er wollte in Vivien, das erkennt man als seinen bewußten plan, das ideal eines christlichen helden vorführen: tapfer, fromm, treu bis in den tod gegen Gott und seinen irdischen herrn, voller haß gegen die ungläubigen. Ähnlich wie der *Rol.*-dichter weiß er vom ersten auftreten des helden an, ja schon vorher 9 ff., unser interesse für ihn zu erwecken. Nach Graevell (p. 60) gewinnt Roland unser höchstes interesse 'nicht zum wenigsten dadurch, daß er gerade durch seine Fehler, nämlich durch seinen übertriebenen Ehrgeiz zugrunde geht. Er ist eben ein tragischer Charakter'. In weit höherem maße ist Vivien ein tragischer charakter. Seine tragische schuld besteht in dem gelübde, nie vor den heiden auch nur einen fuß breit zurückzuweichen; sie entspringt einem weit edleren charakterzug als Rolands schuld.

In allererster linie ist Vivien christ. Mehr als bei Roland ist dieses moment hervorgekehrt. Viviens ganzes wesen ist durchdrungen von tiefer religiosität, von wahrhaft christlichem sinn. Streiter Gottes und vorkämpfer des christentums zu sein (*eshalcier sainte crestiënté* 1378, 1604), das ist sein lebenszweck, deswegen hat er das gelübde abgelegt, gegen die heiden zu kämpfen und nie zurückzuweichen 294, 589, 600 f., 813, 905, 914. Als Tedbalt angesichts der heidnischen übermacht feige die flucht ergreifen will, da ist Viviens erster gedanke *crestiënté en iert tuzdis plus vil e païenismes en iert plus e, baldiz* 207 f. In diesem fruchtbaren boden christlicher religiosität erwachsen, gleichsam als die starken wurzeln fast all seiner übrigen eigenschaften, eine innige, wahre frömmigkeit, ein starker glaube, ein grenzenloses vertrauen

auf Gott, dem eine unerschütterliche hoffnung und demütige ergebung in den willen des Allerhöchsten entsprießen, sowie eine innige liebe zu Gott, seinem erlöser und dessen jungfräulicher mutter Maria. Zeigen sich diese eigenschaften schon z. t. in seinem handeln, so legen ein noch besseres zeugnis davon ab seine gebete.[1]) In jeglicher bedrängnis, weit häufiger als Roland, nimmt er seine zuflucht zum gebet, und er ist voll des festen vertrauens, daß Gott ihm in der schlacht beisteht. Unverzagtheit und siegeszuversicht erfüllen daher sein herz. *„Fiüm nus ent en Deu le tutpoant; car il est mieldre que tuit li mescreant. Combatum nus, si veintrum bien le champ!“* 251 ff. sagt er vor beginn der schlacht. So sehr sein heer auch vermindert wird, er richtet sein hoffen auf Gott: *„Apelum Deu qu'il nus enveit socurs“* 564. Er verzagt nicht, so stark auch der feind, so gering auch seine schar ist: *„bien les veintruns solunc la merci Deu“* 575; *„Jos veintrai bien solunc la merci De!“* 591. Was tut es auch, wenn er hier für Gottes ehre sein leibliches leben verliert, wartet doch seiner dafür die krone des ewigen lebens: *„Car sainz Estiévenes ne li altre martir ne furent mieldre, que serunt tuit icil ki en l'Archamp serunt pur Deu ocis“* 547 ff. (cf. *Rol.* 1134 f., 1515 ff., 1922).

Der kräftigste stamm, der dieser wurzel echt christlichen sinnes entsprießt, ist Viviens tapferkeit, seine hervorragendste eigenschaft. Auch bei Roland ist die wichtigste eigenschaft die tapferkeit (cf. Graevell p. 62). Doch entspringt sie bei diesem einer angeborenen kampfbegierde, seinem ehrgeiz und stolz. 'Er betrachtet die Schlacht als eine günstige Schickung von Gott (1008) und freut sich auf das kampfgetümmel als auf die höchste Lust' (Graevell). Dagegen sieht Vivien in dem kampf nur seine pflicht als christlicher ritter; er sucht ihn nicht,[2])

[1]) Cf. J. Altona, Gebete und Anrufungen in den af. Chansons de Geste. Diss. Marbg. 1883. Hierin fehlen manche arten von gebeten völlig, andere sind viel zu knapp behandelt. P. Erfurth, Die Schlachtenschilderungen in den ältesten Chansons de Geste. Diss. Halle 1911. Bes. p. 20. R. Schröder, Glaube und Aberglaube in den af. Dichtungen Erlangen 1886. Bes. Abschn. I, p. 7 ff.

[2]) Ganz anders im *C. V.*, wo er ausdrücklich den kampf gegen die ungläubigen sucht und ihn auf eine nach heutigen begriffen sehr wenig edle weise herausfordert. Cf. Gautier E. F. IV, p. 644 f.

nimmt ihn aber ohne zaudern auf, wenn er an ihn herantritt, wenn es gilt, das christentum zu beschützen und zu verteidigen. Schon äußerlich ist Viviens tapferkeit dadurch als die wichtigste eigenschaft gekennzeichnet, daß der dichter ihr die meisten beiwörter widmet:

*le prou, li prouz d'ome* 9, 925 'der wackere';
*li prouz marchis* (s. o. p. 6) 452 'der wackere held';
*li hardiz* 362, 974, 976, 1258, 1442 'der kühne';
*li vaillanz chevaliers* 557, 922 'der tapfere ritter';
*li vaillanz* 989[a] 'der tapfere';
*li alosez* 853, 990, 1026, 1375, 1472, 1600, 1636 'der gepriesene';
*li ber (barun)* 50, 51, 162, 170, 198, 308, 470, 819, 1246 'der recke';
*ber marchis* 515, 550, 755 'heldenhafter recke';
*li guerriers* 460, 1856 'der krieger';
*nobile vassal* 767, 917 'edler kämpe';
*reial compaignun* 471 'königlicher kampfgenosse';
*li chevaliers onestes* 121 'der ehrenwerte ritter'.

Sonstige epitheta kommen, außer den einfachen standesbezeichnungen, nicht vor.

Wegen seiner tapferkeit ist Vivien bei all seinen freunden hoch angesehen; man redet nur lobend und anerkennend über ihn. Als Wilhelm von Girart die nachricht empfängt, daß Vivien nach der flucht der führer mit wenigen rittern den kampf gegen das riesige heidenheer aufgenommen, da ruft er aus: „Das gleicht meinem neffen, dem kühnen!" 976. Höchstes lob wird dem helden aus Guiburcs munde zuteil: *„En paieni∫me n'en la crestiënté mieldre vassals ne pout estre trovez pur eshalcier sainte crestiënté ne pur la lei maintenir e guarder"* 1376 ff. Dasselbe bestätigt auch Wilhelm 1601 ff. Sogar die heiden müssen Viviens außerordentliche tapferkeit anerkennen; er kämpft noch ganz allein gegen ihr unermeßliches heer, und doch sagen sie: „Wir werden ihn nicht besiegen, solange wir sein pferd unter ihm lebendig lassen" 765 ff. (cf. *Rol.* 2152 ff.). Vivien ist sich seiner kraft wohl bewußt und scheut sich nicht dies selbst auszusprechen wenn es not tut. Gegen die verleumdungen Esturmis und Tedbalts verteidigt er seine ehre aufs bestimmteste. Seine früheren heldentaten, durch die er sich Wilhelms dank verdient, zählt er schlicht, ohne prahlerei

auf, um für sie von seinem onkel hilfe zu erhalten (cf. *Rol.* 198 ff.). Die tapferkeit des recken hat der hörer ja schon kennen gelernt, und da mag der dichter wol Vivien sagen lassen: *„Forz sui jo mult, e hardiz sui assez: de vasselage puis bien estre sis* (sc. Guillelme) *pers“* 832 f.

Durch passende vergleiche wird das starke ringen des tapfern anschaulich dargestellt: *Dunc se redrecet cume hardiz senglers* 862 und noch gesteigert: *Dunc se defent Viviens cume ber* 864. An den stellen wo der dichter selbst aus seinem werke spricht, da belegt er seinen helden allemal mit einem auf seine tapferkeit bezüglichen beiwort 557, 925.

Doch keine worte, in wessen mund der dichter sie auch gelegt haben mag, können die tapferkeit Viviens so gut veranschaulichen, als die schilderung der taten. Darauf legt denn auch der dichter sein hauptgewicht; sie nehmen den breitesten raum im epos ein. Vivien hat Gott das freiwillige gelöbnis gemacht, niemals vor den heiden einen fuß breit zurückzuweichen. Im *C. V.* legt er dieses gelübde ab beim ritterschlag, worauf auch in der *Ch. R.* (2018) angespielt wird; davon erwähnt jedoch die *Ch. G.* nichts. Es wird zuerst erwähnt, als die reihe von Viviens heldentaten beginnt, also gewissermaßen als eine einleitung und ein hinweis darauf. Die heerführer sind angesichts der feinde geflohen 279. Seines versprechens eingedenk, bleibt Vivien, ja er fordert sogar die bei ihm gebliebene, jetzt führerlose schar auf, ihr leben zu retten und ihren führern zu folgen. Er selbst will, welche tollkühnheit! allein den kampf gegen das unermeßliche heidenheer aufnehmen 293. Solch beispiellose tapferkeit — überragt sie nicht bei weitem die Rolands?! — wirkt denn auch auf die zurückgebliebenen weit zündender als die feurigste ansprache: 10 000 ritter bleiben bei dem helden, erwählen ihn einstimmig zu ihrem führer und geloben ihm treue bis in den tod. Fürwahr eine schönere episode sucht man in der gesamten af. epik vergebens! Klein, verschwindend klein ist die christliche ritterschar im vergleich zu dem unermeßlichen heidenheer. Doch das beeinträchtigt keineswegs Viviens mut; wie Roland (cf. Graevell p. 63), so wird auch Vivien umso mutiger und tapferer, je größer die feindliche übermacht. Er will die zahl der feinde vor dem kampfe gar nicht kennen 162 ff.;

sofort mutig darauf losstürmen mit gesenktem helme, das ist seine art, wie er sie von Wilhelm gelernt hat 165 ff. Freudig übernimmt er, als die führer geflohen, die leitung des kleinen ritterheeres 312 ff., und sehr wohl ist er sich seiner hohen, großen aufgabe bewußt. Als erster eilt er in den kampf, die seinen durch wort und tat anfeuernd; er stürmt mit wilder gewalt hinein in das dichteste kampfgewühl, um es kraftvoll zu sprengen 454. Wol haben die heiden alle ursache, auf ihn besonders erbittert zu sein 472, denn *Viviëns fiert al chief devant de lur, mil Sarazins jettet morz en l'estur* 568 f. und ähnlich auch später 747 f. Mehr und mehr schmilzt Viviens heer zusammen; aber wie bei Roland (cf. Graevell p. 63) steigert dies nur noch mehr seinen mut, und er verrichtet wahre wunder der tapferkeit.

Um solche heldentaten zu vollbringen, ist eine gewaltige stärke erforderlich, und die besitzt Vivien auch in hohem maße. Mit einem einzigen lanzenstoß spaltet er gleich dem ersten heiden den schild, haut ihm den arm ab, durchbohrt den herzschutz (*corailles*), die brust und das rückgrat und streckt ihn so tot nieder 323 ff. Und so wirft er ihrer tausend in den sand 569, 748. Selbst als Vivien auf den tod verwundet ist, besitzt er noch übermenschliche kraft, und auch darin gleicht er Roland (cf. Graevell p. 63—64). Ein Berber schleudert einen wurfspeer gegen ihn und verwundet ihn schwer. Vivien zieht den speer aus seinem körper und bohrt dem heiden das eisen seiner lanze mitten durch das rückgrat 735—790. Dann zieht er sein schwert und beginnt damit zu kämpfen 796; seine kraft scheint noch gewachsen zu sein, denn *Qui que il fieret sur halberc u sur helme, sis cols n'arestet des i que jus en terre* 797 f.

Dem gottvertrauen und der tapferkeit, dieser kräftigen wurzel und dem starken stamm von Viviens eigenschaften, entsprießen ganz naturgemäß eine unverzagtheit und eine siegeszuversicht, die den helden bis in den tod nicht verlassen. Angesichts der heidnischen übermacht gibt Tedbalt jegliche hoffnung auf und flieht. Vivien wagt und beginnt den kampf. Schwer ringt man hüben und drüben. Mehr und mehr schmilzt das wackere christenheer zusammen. Bald leben von den zehntausend rittern nur noch hundert 556. Was wunder,

wenn da auch die tapfersten ein banges zagen beschleicht! *„Viviëns, sire, pur Deu, quel le feruns?“* 562 fragen sie ihren heldenführer. *„Tresbien l'estur veintruns!“* Ohne zögern, voller siegeszuversicht kommt die antwort. Doch als die schar nur noch aus zwanzig wackeren besteht, sollte es da wol Vivien noch wagen weiterzukämpfen? Die ritter hoffen jedenfalls, ihn zum rückzug bewegen zu können, und darum fragen sie wieder, was zu tun sei. Wieder dieselbe antwort: *„bien les veintruns“* 575, und niemals wird er ihnen anders antworten 574. Die zwanzig verzagen und wenden sich hinweg vom schlachtfeld. Ganz allein mit seinem vetter Girart bleibt Vivien, entschlossen, sein gelübde zu halten, unverzagt und siegeszuversichtlich (cf. noch 751 ff., 829, 899 ff.),

Mens sana in corpore sano! Ein frischer, klarer, hoher geist wohnt in Viviens jugendlichem, gesunden körper, ein geist, der demjenigen Rolands bei weitem überlegen ist. Roland ist ein stürmischer draufgänger, dem das tiefere, ernste überlegen, die weisheit fehlt. Er braucht zu seiner ergänzung einen weisen freund, Olivier. *Rollanz est proz et Oliver est sage* (*Rol.* 1093); beide zusammen bilden erst ein harmonisches ganzes. Anders Vivien. In ihm sind tapferkeit und weisheit vereinigt: er ist Roland und Olivier in einer person. Schon bei seinem ersten auftreten lernen wir Vivien als einen weisen ratgeber kennen. Der viel ältere Tedbalt scheint ihn als solchen zu schätzen, geht er doch ihn immer zuerst um seine ratschläge an. Und wahrlich sind diese nie schlecht. Während der bote die nachricht von Deramés einfall erzählt, da hat Vivien, noch ehe die andern recht anfangen zu überlegen, einen plan entworfen und ihn in allen einzelheiten überdacht, und zwar einen plan, von dem er, wie die folge lehrt, mit recht behaupten darf: *„Si m'en creez, ne seras ja blaſmez“* 54. Viviens rat wird sehr hoch geschätzt von den gefolgsmannen, die ihn wiederholt darum angehen 562, 573, 750 und ihn gern befolgen. Sie wissen, daß Vivien ein kluger mann ist und es wol versteht, eine blutige feldschlacht zu leiten, wie er selbst rühmt 83 ff. Würden sie ihn sonst einstimmig zu ihrem führer erwählen? In jedem augenblick ist Vivien jeder lage gewachsen und weist mit scharfsicht stets den richtigen weg. Doch noch mehr! Er denkt noch weiter, erwägt alle möglich-

keiten und ist daher auf alle kommenden ereignisse vorbereitet. Selbst die flucht der führer überrascht ihn nicht. Er hat auch für diesen fall seine vorkehrungen getroffen: ein neues feldzeichen hat er in der tasche und auch die goldenen nägel zu seiner befestigung nicht vergessen. Das voraussehen dieses moments verrät eine außerordentliche menschenkenntnis, für die er noch manche beweise liefert. Er weiß nicht nur ganz genau, wie Tedbalt in jedem einzelnen falle handeln wird, und daher dessen pläne zu durchschauen 206, er weiß auch, wie er seinen herrn zu behandeln hat, um ihn zu veranlassen, dieses oder jenes zu tun 170 ff. Schon rein äußerlich zeigt sich Viviens kluger geist in einer gewissen redegewantheit. Knapp, doch inhaltsreich sind seine reden. Bezeichnend für seinen redestil sind die worte, welche er an Tedbalt richtet, als er dessen fluchtplan durchschaut. In den wenigen zeilen spiegeln sich die hauptzüge seines charakters wieder 204—211: *Malvais conseil at ci.* Offen und furchtlos tadelt er den plan seines herrn. *Tus as veüz, e il tei altresi.* Unsere ehre verlangt es also, daß wir den kampf aufnehmen. *Si tu t'en vas, ço iert tut del fuïr.* Ich durchschaue deinen plan; doch bedenkst du auch die folgen? *Crestiënté en iert tuzdis plus vil, e paienismes en iert plus efbaldiz.* Das dürfen wir als christliche ritter doch nicht dulden. Dann sucht er in Tedbalt mut und kampfbegierde zu entfachen, indem er schmeichelt: *Combat tei, ber, sis veintruns, jot plevis!* Als alles nichts hilft, da faßt er Tedbalts ehrgeiz an und schleudert ihm mit offenkundigem hohn die worte Esturmis 71 f. ins gesicht: *Al pris Guillelme te deis faire tenir! Des herseir vespre le cunte en aatis. Bien te deis faire tenir al pris Guillelme.*

Gar oft würzt solcher hohn, doch meist in der feineren form der ironie, Viviens reden. Wenn er zu Tedbalt sagt 171: *Ja iés tu quens, e ço mult honurez*, so weiß er, und mit ihm die hörer doch nur zu genau, wie wenig ehre und ansehen der feige graf genießt. An seine verzagenden ritter wendet sich der held mehrfach mit beißender ironie, um ihr sinkendes vertrauen, ihre erschlaffende tapferkeit wieder anzufeuern und aufzupeitschen 506 ff., 582 ff.

Doch trotz seiner vorliebe für ironische redeweise läßt Vivien sich nicht leicht zu ungerechtigkeiten oder gar

beleidigungen hinreißen: er besitzt ein feines taktgefühl. Stets ist er höflich sowol gegen seinen herrn, als auch gegen seine untergebenen. Beginnt er zu reden, so schickt er meist eine bitte um gehör (*merci*) voraus 72, 505, 541, 592, 751. Nie unterläßt er es, für einen ihm erwiesenen dienst, sei er auch noch so gering, zu danken. Er ist so feinfühlig, daß er nicht duldet, daß über seinen herrn schlechtes geredet wird, selbst wenn nur tatsachen berichtet werden 465 f. (cf. *Rol.* 1026). Mit welcher zartheit leitet er seine rede ein, da er Girart mit der botschaft an Wilhelm betrauen will! Der dichter charakterisiert sie schon rein äußerlich durch die folge von ganz kurzen frage- und antwortlaissen vor der eigentlichen, zagend-fragend vorgebrachten bitte: *„Amis Girarz, si jo t'ofasse querre, que par la lune m'alasses a Guillelme!“* 635 f.

Ganz natürlich entspringt diesem tief eingewurzelten taktgefühl eine große bescheidenheit und eine tiefe demut. Darin unterscheidet sich Vivien sehr vorteilhaft von Roland, bei dem das grade gegenteil, ein übergroßes selbstgefühl, das in stolz und übermut ausartet und gar die indirekte ursache seines todes ist, einen grundzug seines charakters bildet (cf. Graevell p. 66). Vivien ergeht sich nicht in prahlereien; gern und willig erkennt er den größeren ruhm anderer an. Neben vielen anderen stellen ist dafür charakteristisch v. 90, den Voretzsch wohl treffender als Suchier rekonstruiert in: *Jo ne met mie mon pris al pris Guillelme.*[1]) Aus bescheidenheit weigert sich der held anfangs, die leitung des heeres zu übernehmen.

Das ist die wahre demut nicht,
Daß man sich dünkt ein schlechter wicht!

Trotz seiner demut ist Vivien sich sehr wol seines wertes selbst bewußt. Seine ehre verteidigt er, wenn sie angegriffen wird, mit zornigem feuer, sogar gegen seinen lehnsherrn 80 f. Tief wurzelt ein starkes, gesundes ehrgefühl in seiner brust, und dieses leitet ihn bei all seinen taten. In ihm ist sein ehrgeiz begründet, der ein berechtigter, guter ist, da er sich auf pünktlichste und peinlichste pflichterfüllung beschränkt

[1]) Ähnlich auch P. Meyer, Rom. 32 p. 600 anm. 2: *Jo ne met mie ma force al pris Guillelme.*

und so von dem Rolands erheblich abweicht (cf. Graevell p. 60, 66). Vivien hält sein wort getreu bis in den tod, mag er es nun als gelübde dem Allerhöchsten, oder als treuschwur seinen untergebenen verpfändet haben. Nicht minder als auf seine eigene ehre ist er auch bedacht auf die ehre seines landes, seines volkes, der christenheit. Ihr gilt ja sein ganzes streiten, für sie gibt er ja sein leben hin. So können wir es auch verstehen, daß er in wilden zorn gerät, als die ehre des christentums von Tedbalt und Esturmi so schmählich mit füßen getreten wird. Da läßt er, der sonst so ruhig und leidenschaftslos redende, sich sogar zu der zornigen schmähung hinreißen: *„Or oi parler mastin“* 260.

Noch ein zweites mal sehen wir Vivien von zorn entbrannt. Als ein Berber ihn schwer verwundet, da haut der recke jenen nieder und fährt ihn zornentbrannt an: *„Ultre lechiere! maleeiz Barbarins!“* 791. Ähnlich brausen im *Rol.* Olivier gegen Marganices (1958) und Roland gegen den heiden los, der ihm sein schwert stehlen will, und den er dafür mit seinem horn erschlägt (2292).

Bei den vielen guten eigenschaften die Vivien besitzt, ist es ganz natürlich, daß er von allen edel denkenden geschätzt und geliebt wird. Alle, deren charakter dem seinen nicht völlig entgegengesetzt sind, wie die Tedbalts und Esturmis — die heiden kommen nicht in betracht —, stehen zu ihm im verhältnis inniger, aufrichtiger freundschaft, die er in der edelsten weise erwidert. Unter seinen rittern wählt er gern (wie Roland, cf. Graevell p. 68) die tapfersten zu seinen besonderen kampfgenossen, und hält mit ihnen wahre, treue freundschaft, die selbst den tod überdauert. Ein solcher freund war ihm Rahel, einer seiner getreuen, den er in einem früheren kampfe verloren 665. Noch immer gedenkt er täglich dieses freundes und stündlich schmerzt ihn sein tod 666. Meist sind die tapfersten helden von vornherein durch verwantschaft mit ihm verknüpft. Er darf wol mit recht stolz auf sein großes, tapferes heldengeschlecht sein; gern rühmt er sich dessen: *„Cil est mis uncles, e ber est mult vaillanz“* 673 sagt er von Bernart de Brusban, und *„A compaignun oi le cunte Bertram, un des meillurs de mun parenté grant“* 694 f. Auch jetzt auf dem Archamp hat er wieder einen solch tapferen

verwanten als kampfgenossen: seinen vetter Girart. Doch noch enger als durch die verwantschaft ist er mit diesem verbunden durch innige, edle, selbstlose freundschaft, durch eine ähnliche waffenbrüderschaft, wie sie zwischen Roland und Olivier (cf. Graevell p. 69) besteht. Sie kämpfen seite an seite 467 f. als königliche kampfgenossen 471, 623. In der rührendsten weise offenbart sich ihre gegenseitige liebe bei ihrem abschied, als Girart auszieht, Viviens botschaft zu erfüllen. Nichts könnte ihren schmerz besser schildern als die schlichten worte unseres dichters: *La desevrerent li dui charnel ami; il unt grant duel, nen unt ne giu ne ris, tendrement plurent andui des oeilz del vis* 693—695.

Für seinen oheim Wilhelm hegt Vivien die höchste verehrung und eine große, aufrichtige liebe. Bei ihm hat er den größten teil seines lebens verbracht; von ihm ist er in der kunst der waffenführung ausgebildet worden 168; in ihm erkennt er noch immer seinen ihm überlegenen meister an 88, 90 (cf. oben p. 15) 830 ff. Deshalb ist er auch stets voll des lobes für seinen onkel und dessen allgemein anerkannter tapferkeit 57 ff., 75 f. u. ö. Oft hat Vivien an seines onkels seite gekämpft und ihm zahlreiche schlachten gewinnen helfen 643, 649. Viele der edelsten Sarrazenen hat er ihm zu gefangenen gemacht 660 f. und ihm gern die wertvollsten stücke der beute überlassen 647.

Guiburc hat 15 jahre lang mutterstelle an Vivien vertreten 686 f. Sie ist ihm mehr geworden als eine bloße tante, und daher bezeichnet er sie auch nicht mit diesem namen, sondern nennt sie zärtlich *ma drue* 685.

Auch seines kleinen bruders Gui vergißt Vivien nicht in der gefahr auf dem Archamp. Er hat als der ältere eine gewisse autorität über ihn und darf ihn daher zum kampfe ermächtigen, obgleich Gui nach ritterbrauch noch zu jung dazu ist 682 ff.

In demselben liebevollen, freundschaftlichen verhältnis wie zu seinen verwanten, steht Vivien auch zu seinen mannen. Daher wird er von ihnen geschätzt und geliebt; sie bringen ihm volles vertrauen entgegen. Nach Tedbalts flucht erwählen sie ihn einstimmig zu ihrem führer. Dies vertrauen und diese liebe erwidert Vivien auf das herzlichste; er verspricht treue

denjenigen, die sich unter seinen schutz stellen: *„Ne vus faldrai pur destrece de cors!“* 315. Seinem tief religiösen gemüt entsprechend leistet er diesen treuschwur bei dem starken Gott *en cel esprit que il out en sun cors, pur pecheürs quant il suffrit la mort* 313—314, also im geiste der wahren christlichen nächstenliebe. Und von dieser edlen, selbstlosen liebe gibt der held noch manch schönes beispiel. Trotz seiner harten mannhaftigkeit, seiner erbarmungslosigkeit gegen die feinde, seiner strenge gegen sich selbst, ist er mitfühlend und weichherzig gegen seine mannen. Als er ihrer so viele übel zugerichtet, tot auf dem schlachtfeld liegen sieht, da rauft er schmerzerfüllt bart und haar und bricht in tränen aus 479 f.[1]) Zugleich hat er milde trostworte für die überlebenden 486. Angesichts der schwerverwundeten überwältigt ihn wieder der schmerz 502, und er sucht ihnen zu helfen, soviel in seiner macht steht 522.

Tedbalt und Esturmi sind in ihrem charakter so grundverschieden von Vivien, daß dessen stellung zu ihnen von vornherein eine ganz andere sein muß als zu den übrigen personen. Vivien ist mit Tedbalt verwant, wie sich aus v. 261 schließen läßt, doch ist die art dieser verwantschaft nicht erkennbar.[2]) Vielleicht ist Esturmi das zwischenglied, da nach Bédiers stammtafel dessen mutter die schwester von Viviens mutter ist. Dies ist jedoch in der *Ch. G.* nicht erwähnt. Tedbalt ist Viviens lehnsherr. Allen pflichten, die dies abhängigkeitsverhältnis dem helden vorschreibt, kommt er gewissenhaft, wie sein ehrgefühl ihm eingibt, nach. Er ist unterwürfig, höflich, taktvoll, dienstfertig; doch tieferes empfinden oder gar freundschaft für seinen herrn gehen ihm begreiflicherweise völlig ab. Er weiß sich Tedbalt geistig weit überlegen und scheut sich auch nicht, wie wir oben sahen, ihn dies durch feine ironie fühlen zu lassen.

Noch unfreundlicher ist Viviens stellung zu Esturmi, der

---

[1]) Das vergießen von tränen, ja selbst das ohnmächtigwerden begegnet allgemein bei den helden der af. epen. Bei dem helden par excellence, bei Roland, begegnet es sogar außerordentlich häufig. Man sah eben damals nichts unmännliches darin; cf. L. Beszard, Les larmes dans l'épopée, ... ZrP. 27 p. 385 ff., 513 ff., 641 ff., bes. § 8 B p. 666 ff.; s. u. II. teil B IV.

[2]) Cf. Suchier, Einl. p. XXXVIII und anm. zu v. 261, 363.

sich überall als sein widersacher aufspielt. Gegen seine angriffe verteidigt sich Vivien sehr bestimmt 82 f.; energisch tritt er seinen schlechten ratschlägen entgegen und läßt auch hierbei gern durchblicken, daß er sich dem andern überlegen fühlt. Im *Rol.* steht Roland mit Ganelon auf gespanntem fuß (Graevell p. 70), doch dies verhältnis ist durchaus verschieden von dem zwischen Vivien einerseits und Tedbalt und Esturmi andererseits. Dort stehen auf beiden seiten starke helden, die sich auch geistig durchaus ebenbürtig sind; das motiv der gegnerschaft ist begründet, und die beiderseitigen meinungen werden klar und bestimmt verfochten. Hier steht einem frischen, logisch denkenden geist gegenüber ein neidischer, selbstsüchtiger charakter, und ein schon von natur nicht sehr heller, meist noch durch trunkenheit verwirrter kopf. Das motiv der gegnerschaft ist hier ein einseitiges: Esturmis streitsucht und Tedbalts urteilslosigkeit, wozu bei beiden noch ein gut teil eigendünkel hinzukommt.

Gegen die heiden trägt Vivien als wahrhaft christlicher ritter einen unauslöschlichen haß im herzen; das bekundet sein gelübde, das bekundet noch mehr sein wilder, erbarmungsloser kampf gegen sie.

Am schluße meiner untersuchung über die charakteristik Viviens in der *Ch. G.* angelangt, komme ich zurück auf die eingangs berührte frage, ob Roland und Vivien einander so ähnlich sind, daß man den einen für die nachahmung des andern halten darf. Auch auf die epischen figuren läßt sich das wort Bédiers (Lég. Ep. I, p. 170) anwenden: 'On ne peut fonder une identification que sur des traits dont le hasard n'a pu produire la répétition'. Nun können aber die oben gefundenen, bei den beiden figuren gleichen oder ähnlichen züge ausnahmslos sehr gut auf zufall beruhen, ja sie sind zumeist schon von vornherein durch die ähnlichkeit der rollen gegeben. Bei einer bloßen nachahmung wäre sicherlich auch Rolands stolz und sein ehrgeiz, die doch im *Rol.* eine so tiefgreifende bedeutung haben, mit in die *Ch. G.* hineingekommen, oder, wenn diese älter ist, im *Rol.* unterblieben. Dasselbe gilt andrerseits von der eigenartigen erscheinung, daß Viviens treues halten seines gelübdes ihn in den tod treibt. Durch diese wichtigen momente werden die beiden charaktere im

tiefsten grunde geschieden. Roland wird zu jener wuchtigen heldengestalt, für die wir kaum wagen, mitleid zu empfinden, da wir durch solches seinen stolz kränken würden, zu der wir emporschauen in bewunderung, der aber unserem herzen ferner steht als Vivien, zu dem wir hinschauen in begeisterung, dem wir volles, inniges mitleid entgegenbringen, der wirklich ist 'jene rührende märtyrergestalt, die uns heute noch so sympathisch anspricht' (Becker Sf. Sk. p. 40). Diese psychologischen wirkungen, welche die beiden charaktere auf den hörer ausüben, sind zu deutlich geschieden, als daß wir die personen identifizieren dürften. Vieles spricht gegen, nichts für die annahme, daß die eine bloße nachahmung der anderen ist. Ich lehne daher diese ansicht für die gestalt Viviens in der *Ch. G.* durchaus ab. Hierdurch gewinnt die annahme, daß die epische figur Viviens — unwahrscheinlich ist, daß sie nur reine fiktion sei — auf historischer grundlage beruhe, an wahrscheinlichkeit. Und damit gewinnt wiederum die *Ch. G.*, die nun als selbständiges produkt der af. epik dasteht, bedeutend an wert.

Nur noch wenige worte über die gestalt Viviens in anderen epen. In der *Ch. R.* erwacht Vivien wieder zum leben, empfängt aus Wilhelms hand die sterbesakramente und haucht in seines onkels armen seine seele aus. Zu seinem charakter treten keine neuen züge hinzu. Darüber, daß Vivien in der *Ch. G.* wirklich tot ist, läßt die *chanson* keinen zweifel zu. Unmöglich ist aber dem dichter der *Ch. R.* eine solche vergeßlichkeit oder oberflächlichkeit zuzumuten, daß er dies und noch mehr den ausdrücklichen tod Deramés in den letzten zeilen der *Ch. G.* übersehen habe. Vielmehr muß ihm eine andere fassung der *Ch. G.* (cf. Voretzsch, Af. Lit., II. aufl. p. 204) vorgeschwebt haben, die etwa folgenden inhalt hatte:

Nach einleitender Tedbaltepisode (cf. *Archanz* v. 2603) nimmt Vivien die schlacht auf, entsendet gegen ihre ende Girart — bis hierher wie in *Ch. G.* — und bleibt vor Wilhelms eintreffen ohnmächtig, wie tot auf dem Archamp liegen. — Nur wenig anders ist es ja im *C. V.* und in *Al.* — Wilhelm erscheint; es beginnt eine neue schlacht, an der neben den übrigen in der *Ch. R.* wieder auftretenden grafen auch Guischart und Gui teilnehmen, aber andere, untergeordnete rollen

spielen und bald mit jenen zusammen gefangen genommen werden (cf. *Archanz* v. 1704—1725 und 3025 ff.). Damit geht dann diese hypothetische *chanson* in die uns erhaltene *Ch. R.* über. Ich hebe die unterschiede von der *Ch. G.* hervor: Vivien stirbt nicht, sondern wird nur ohnmächtig; es findet nur eine Wilhelmschlacht statt; Guischart und Gui spielen andere rollen; die episode von Deramés tod fehlt. Über diese fassung der *Ch. G.*, sowie über die damit eng zusammenhängende frage nach dem verhältnis unserer *chanson* zum *C. V.* und zu *Al.*, werde ich am schluß der ganzen abhandlung noch einige worte zu sagen haben.

Von der *Ch. G.* bedeutend abweichende züge besitzt Vivien im *C. V.* Als wesentliche charaktereigenschaft kommt hier hinzu eine unmenschliche grausamkeit gegen die heiden. Er verschont weder greise noch frauen noch kinder; die gefangenen behandelt er in entsetzlich roher weise (cf. Gautier, E. F. IV, p. 444). Anscheinend sahen die Altfranzosen, die bei ihrem kriegerischen sinn das wort 'feindesliebe' nicht erfassen konnten, in dieser behandlung der ungläubigen nichts unrechtes, ja eher ein Gott wolgefälliges werk. Auffällig sind die zahlreichen entlehnungen aus dem *Rol.* im *C. V.* Wie Roland den rat Oliviers, kaiser Karl durch hornsignale herbeizurufen, dreimal ausschlägt, ihn dann aber doch befolgt, so mißachtet auch Vivien den dreimaligen rat Girarts nach Wilhelm um hilfe zu schicken und greift schließlich doch zu diesem mittel. Wie Roland, so bläst auch Vivien in höchster not dreimal ins horn, wobei auch ihm die hauptader springt. Diese und noch manche andere züge (cf. Gautier E. F. IV, p. 448, 451) stellen eine einwirkung des *Rol.* bei der abfassung des *C. V.* außer allen zweifel. Die direkte vorlage für den *C. V.* scheint weniger die *Ch. G.* als vielmehr die soeben besprochene fassung dieser *chanson* gewesen zu sein.

Die charakteristik Viviens im *Al.* stimmt im großen ganzen mit der in der *Ch. G.* überein (cf. K. Schneider, p. 12 und Gautier, E. F. IV, p. 468 ff.). Eine wesentliche abweichung ist nur die, daß er sein gelübde wirklich bricht; doch wird er sich dessen sofort bewußt und sucht durch verdoppelte tapferkeit und aufrichtige reue seinen fehler wieder gut zu machen.

## 2. Wilhelm.

In allen vor der entdeckung der *Ch. G.* bekannten Wilhelmepen führt der held den namen *Guillelme al cort nés.* Die herkunft dieses beinamens findet ihre erklärung im *Cour. L.*: Graf Wilhelm, am ganzen körper durch berührung mit einer reliquie unverwundbar gemacht, verliert im zweikampf mit dem heidenriesen Corsolt, der Rom und den papst belagert, seine nasenspitze, die der wunderbaren berührung entgangen war. Trotz dieser erklärung stellte G. Paris die hypothese auf, daß ursprünglich der beiname des epischen helden nicht *al cort nés*, sondern *al curb nés* gelautet habe. Da brachte die *Ch. G.* die bestätigung dieser hypothese, indem Wilhelm hier tatsächlich *al curb niés* genannt wird (cf. Suchier, Ausg. p. 78, anm. zu v. 56). Dies merkwürdige zutreffen und noch andere umstände erweckten zweifel an der echtheit der *Ch. G.*[1]) Doch ist durch Bédier[2]) aus einer lateinischen urkunde der beiname *Curbinasus* ebenfalls belegt.

Noch weit weniger gelichtet ist die frage nach der historischen grundlage für die epische figur Wilhelms. Daß eine solche vorhanden, steht außer allen zweifels; doch wo ist sie zu suchen? Schon Jonckbloet hat nicht weniger als 13 historische persönlichkeiten herangezogen, die dem epischen Wilhelm züge geliehen haben sollen. Dazu sind noch andere hinzugekommen, sodaß ihre zahl auf 16 anwuchs.[3]) Die wichtigste unter ihnen ist graf Wilhelm von Toulouse, der spätere Heilige Wilhelm von Gellone,[4]) den einige gelehrte

[1]) Cf. E. Tron, Trouvaille ou pastiche? Doutes exprimés au sujet de la Chançun de Willame. Bari, Laterza 1909. Noch heute sind diese zweifel nicht einwandfrei beseitigt, da der anonyme besitzer der einzigen handschrift keinen einblick in diese gestattete. Nun ist dieser besitzer gestorben, und es steht daher zu erwarten, daß diese wichtige handschrift der wissenschaftlichen forschung nicht länger vorenthalten wird. Cf. J. Acher in Rev. l. r. LV.

[2]) Rom. 41, p. 22 f.

[3]) Cf.: Bédier, Lég. Ép. I, p. 180 ff.; Suchier, ZrP. 29, p. 661; Tobler, V. Ep. d. Frz. in V. B. V, p. 156 f.; G. Paris, Lit. fr., p. 69 ff. Eine übersicht über die verschiedenen meinungen gibt W. Schulz, p. 204 ff.

[4]) Cf.: Bédier, Lég. Ép. I, p. 92 ff, 137 ff.; Becker, Af. Ws., p. 48 ff.; id. Grdr. Lit., p. 50; id. Sf. Sk.

als alleinige grundlage, bezw. als eigentlichen ausgangspunkt der sagenfigur ansehen.[1])

Daß ein epenzyklus ins leben trat, in dem nicht mehr die heldengestalt eines kaisers, wie in den Karlsepen dominierte, ist aus den damaligen politischen zuständen nur zu leicht erklärlich. War der große kaiser Karl auch schon lange dahingegangen, so lebte doch sein andenken, umwoben von der sage, verherrlicht im liede, tief im volke fort, in diesem eine sehnsucht entzündend nach einem neuen solchen helden, eine sehnsucht, die um so stärker hervortrat, je mehr durch schlaffe, kraftlose herrscher das erbe des großen kaisers in verfall geriet. Immer mächtiger wogte im volke das verlangen nach einem starken beschützer der bedrängten christenheit, nach einem mächtigen helden, der die stelle des alten kaisers einnehmen sollte. Dieser nationale held wurde Wilhelm. 'In Wilhelm verkörpert sich', sagt Ph. A. Becker (Grdr. Lit. p. 49), 'das Verlangen nach einer starken schützenden Hand, was die Sehnsucht des Volkes herbeiwünscht, das hat die Phantasie des Dichters in ihm leibhaftig erstehen lassen.'

So war denn für den dichter der *Ch. G.* der grundcharakter für die gestalt Wilhelms von vornherein gegeben: er sollte sein ein starker, christlicher held, stets bereit, den glauben gegen das heidentum zu schützen; ein hoher, edler charakter, das ideal eines christlichen ritters. Wie ist nun der dichter diesen anforderungen in der charakterisierung Wilhelms nachgekommen?

Wilhelms eltern werden in der *Ch. G.* nicht erwähnt, doch als onkel Viviens und Guis, den enkeln Aimeris von Narbonne 300, 1440, muß er, wie ja auch in den anderen zyklischen epen, ein sohn Aimeris sein. Seine gemahlin ist Guiburc, die er als heidin kennen gelernt und zum christentum bekehrt hat 948 f. Seine ehe mit ihr scheint kinderlos geblieben zu sein. Wie kaiser Karl (cf. Gravell p. 48 ff.), so tritt auch Wilhelm in den ältesten epen stets als 'alter held' auf. — Die dichtungen von seinen jugendtaten sind viel jüngeren datums. — Der dichter, oder vielmehr der kopist der hs. gibt Wilhelms alter auf 350 jahre an, was Suchier (Einl. p. XXXII

[1]) Cf. Voretzsch, Af. Lit. I, p. 211 f., 233 f.

und Ausg. anm. zu v. 1336) wohl richtiger in 150 jahre ändert. Danach wäre er also jünger wie Karl bei Roncevaux, der damals '200 jahre und darüber' zählte. Spielt bei dem großen kaiser der lange weiße bart eine sehr große rolle (Graevell p. 48, 49), so wird in *Ch. G.* nur ein einziges mal erwähnt, daß beim weinen die tränen Wilhelms bart bis zum leibgurt netzen 1012. Das wichtigste äußere merkmal Wilhelms ist seine krumme nase, die ihm das sehr häufig gebrauchte epitheton *al curb nés* eingebracht hat. Eine erklärung für diesen beinamen gibt der dichter der *Ch. G.* nicht. Wilhelm muß wohl von hervorragender, imposanter erscheinung sein, denn als er über das schlachtfeld reitet, da erkennt ihn Deramé am aussehen 1893.

Weder Wilhelms kleidung noch seine rüstung sind durch besondere stücke ausgezeichnet. Erst als Wilhelm zum zweitenmal zum Archamp zieht beschreibt der dichter das anlegen der rüstung, und zwar mit den üblichen, stereotypen worten 1500 ff. Der held ist bekleidet mit einer sehr schönen brünne, auf dem kopfe trägt er einen grünen helm, am gurt hängt das schwert mit gebräunter klinge, an der schildfessel hält er den großen schild, und in der rechten faust hat er einen scharfen speer. Er reitet ein gutes kastilisches pferd, das den namen *Liart* 1808 führt. Als es unter ihm getötet wird, beklagt er es nicht, es scheint also nicht sein lieblingspferd gewesen zu sein. Am schlusse der zweiten schlacht reitet er *Balçan*, Guiburcs pferd, das diese dem kleinen Gui mitgegeben hat.

Die meisten epitheta, welche der dichter Wilhelm beilegt, beziehen sich, soweit es nicht bloße standesbezeichnungen oder titel wie *quens*, *sire* sind, auf die tapferkeit des grafen, diese eigenschaft so, wie bei Vivien, als die hervorragendste charakterisierend:

*li ber* 940, 947, 1398, 1407, 1866, 1882, 1902, 1952 'der recke';
*marchis* (s. oben) 63, 74, 87, 301, 1321, 1353, 1441 1777, 1794, 1801, 1863 'der held';[1])
*ber marchis* 482 'heldenhafter recke';

[1]) Hier jedoch auch als standesbezeichnung aufzufassen.

*li bons marchis* 1230, 1927, 1930 'der gute held';
*chevalier reial* 1137 'königlicher ritter';
*chevalier* 1815 'ritter';
*hardi combatant* 1730 'kühner kämpfer';
*reial compaignun* 1135 'königlicher kampfgenosse'.

Als schlachtenerfahrenen, weisen und tapferen helden lernen wir Wilhelm kennen aus den reden Viviens, lange bevor er selbst in die handlung eintritt. Er wird gepriesen als der beste kämpe der ganzen christenheit, als ein weiser mann, der wie kein anderer verstehe, eine große feldschlacht zu leiten 57 f. u. ö. Wenn er zum Archamp käme, so würde er sicherlich die feinde besiegen 76 u. ö. Schon sehr oft hat Wilhelm gegen die heiden gekämpft 7, ja man ruft ihn im reiche Ludwigs stets dorthin, wo heiden oder Araber einfallen 61 ff. Wohin er auch kommen und gegen die Araber kämpfen mag, da wird ihm der sieg zuerkannt; sein ist der ruhm allerwege 69. Tedbalt will, angesichts des übermächtigen heidenheeres nicht ohne den grafen Wilhelm kämpfen 203. Der dichter selbst beklagt die ritter, die ohne den erprobten heidenbesieger die blutige feldschlacht eingegangen sind 474, 490.

Durch diese zahlreichen hinweise auf die tapferkeit Wilhelms wird das interesse des hörers für die so lange im hintergrunde verborgene figur des helden erweckt und aufs höchste gesteigert. Als Wilhelm in die handlung eintritt, ist der hörer mit den grundzügen seines charakters schon vertraut. Hat nun der dichter mit derselben kunst, mit demselben fleiß, die er, wie oben gezeigt, auf die charakterzeichnung Viviens entfaltet, auch den charakter Wilhelms ausgearbeitet und im detail vervollkommnet? Werden die hochgespannten erwartungen der hörer ganz befriedigt?

In der szene seines ersten auftretens steht Wilhelm arm in arm mit seiner gattin an einem fenster seiner burg, sich freuend, daß er glücklich aus der großen schlacht bei *Burdele sur Girunde* heimgekehrt ist, hinausblickend in das weite land und Guiburc liebe worte sagend 941 ff. Von einem gewaltigen, heldenhaften eindruck keine spur. Noch weniger heldenhaft wird seine rolle, als Girart anlangt und die unglücksbotschaft

vom Archamp bringt. Er beginnt zu klagen und trifft zunächst noch gar keine anstalten, seinem neffen zu hilfe zu eilen. In diesem augenblicke erscheint uns seine frau, die voll ungeduldiger hast zum aufbruch drängt, weit heldenhafter als er. Selbst wenn die worte, mit denen er Guiburc auf die probe stellen will, nicht ernst gemeint sind, so werfen sie doch von vornherein einen leichten makel auf die nach dem vorherigen erwartete strahlende heldenhaftigkeit. Die komik, welche der dichter in diese stelle hineinzulegen sucht, besonders indem er den krieggewohnten, wetterharten ritter die worte sprechen läßt: *„fer e acier i purreit hom ufer!“* ist hier nicht angebracht. Der ungünstige eindruck wird allerdings wieder verwischt, als Wilhelm in der schlacht durch taten seine tapferkeit beweist, als er zeigt, daß er doch wirklich der held ist, zu dem die ganze christenheit mit bewunderung und stolz aufschauen darf, den die heiden über alles hassen und fürchten müssen. Ganz allein stürmt er gegen dreißig Sarrazenen an, tötet ihrer zehn und jagt die andern in die flucht 1146, 1186. Ja er fürchtet sich nicht vor dem unendlich großen heidenheer, selbst als alle seine mannen schon gefallen sind. Mit tollkühnheit greift er es allein an 1803 und tötet mit seinem schwerte sechzig feinde 1804. Noch schwer beladen mit der leiche Guischarts versetzt er einem heiden einen solchen streich, daß er ihn trotz des großen, starken schildes zu boden schmettert. Doch ist Wilhelms tapferkeit durchaus ungleichmäßig, sein mut unbeständig: bald hier, bald dort, bald stärker, bald schwächer tauchen schatten auf, die seinen glänzenden waffenruhm verdunkeln. Er strahlt im hellsten glanze seiner mannhaftigkeit solange er noch dem feinde ins angesicht schaut; selbst als die schlacht verloren, wendet er sich noch mit langsamen schritten, in ungebeugtem stolz hinweg; doch kehrt er jammernd und klagend, ein bild der hilflosigkeit, nach hause zurück, verzweifelnd an seinem glück und an sich selbst. Erst durch Guiburc getröstet und ermutigt, rafft er sich wieder auf zur alten stärke und tapferkeit; doch ein flecken, der nicht so schnell zu verwischen ist wie der frühere, durch seine scherzhaften äußerungen entstandene, bleibt auf dem schilde seines waffenruhms zurück. Die heldentaten, die er in seiner zweiten Archampschlacht verrichtet, sind eben im begriffe,

uns mit seinem anfall von schwäche auszusöhnen, als, fast am schlusse der schlacht, eine episode von neuem den glauben an seine heldenhaftigkeit, und diesmal aufs tiefste und nachhaltigste, erschüttert. Ohne daß er verwundet ist, verläßt ihn plötzlich im dichtesten kampfgetümmel seine bisher so übermenschliche kraft. Er vermag nicht mehr seinen von spießen starrenden schild zu erheben: er wird zu boden geworfen, sodaß seine ganze gestalt sich im sande abdrückt 1813 ff. Die heiden beginnen ihn mit speeren und lanzen zu stoßen, und nur seiner guten, starken rüstung verdankt er es, daß sie ihn nicht töten. So liegt er denn da, er der starke held, dem sich gleichzustellen Vivien sich nicht erkühnte; Wilhelm, das ideal der ganzen christlichen ritterschaft, liegt am boden und schreit laut und kläglich um hilfe nach einem kleinen, 15jährigen knaben! Gui kommt, greift die heidenschar, welcher der große held unterlag, mutig an und jagt sie in die flucht. Könnte es wohl eine bitterere satire auf die heldenhaftigkeit des beschützers der christenheit geben? Der noch folgende zweikampf Wilhelms mit Deramé, dem er nur einen schenkel abzuschlagen vermag, ist auch durchaus nicht dazu angetan, den alten ruhm des grafen wiederherzustellen. Wie ganz anders nimmt sich doch da jene stelle aus, wo sich Vivien todeswund in ähnlicher lage befindet; voll tragischer kraft und schönheit, von geradezu dramatischer wirksamkeit, ist sie wohl geeignet, bewunderung und mitleid für den helden wachzurufen; hier ist wol eine ähnliche wirkung beabsichtigt, aber das gegenteil erreicht.

Die schilderung von Wilhelms tapferkeit entspricht also im großen ganzen durchaus nicht den erwartungen des hörers. Und wie ist es mit den anderen eigenschaften?

Wie wird doch Wilhelm von Vivien gepriesen als *sages hom!* Doch worin äußert sich denn Wilhelms weisheit und klugheit? Schwierige kriegspläne braucht er nicht zu entwerfen; er hat nur das heer an den feind zu führen und es gegen diesen losstürmen zu lassen. Fürsorgliche ausschau in die zukunft überläßt er Guiburc. Die erste schlacht verliert er völlig, und auch die zweite würde ohne Guis tapferkeit, bezw. ohne Gottes wunderbare hilfe für ihn eine niederlage, ja das ende seines lebens gewesen sein. Seine größte klugkeit ist die,

daß er das schlachtfeld verläßt, und nicht wie Vivien ausharrt, als er die nutzlosigkeit seines bleibens einsieht. Der dichter von *Al.* hebt dies noch besonders hervor: *Molt par fu sages car bien savoit fuïr* (*Al.* 620), und auch im *C. V.* (24 ff.) sagt Wilhelm seinem neffen, daß der ritter unter umständen vor dem feinde fliehen dürfe, ja müsse (cf. auch *Rol.* 1724 f.). So dachte und fühlte der dichter der *Ch. G.* keineswegs. Er betont ausdrücklich, daß Wilhelm nach seiner ersten Archampschlacht sich langsam vom felde wegwendet, und daß sein rückzug durchaus keine flucht sei 1227, 1230. Von geringer klugheit zeugt es auch, wenn Wilhelm, besiegt von Archamp heimkehrend, sich nutzlosen, verzweifelten klagen hingibt, anstatt auf neue pläne zu sinnen, ja daß erst Guiburc ihn an die ehre seines geschlechtes, an seine pflichten gemahnen muß und ihm, dem hilflosen, ratschläge erteilt. Wilhelm gibt niemals weise ratschläge, wird auch nie um solche angegangen; er faßt gar keinen wichtigen, entscheidenden entschluß. Wie ganz anders Vivien, der ein Roland an heldenhaftigkeit, ein Olivier an weisheit und klugheit ist. Klar und logisch fließen Vivien die worte vom munde (s. o. p. 14). Wilhelm dagegen redet nur verhältnismäßig wenig, und in dem wenigen entfaltet er eine sehr geringe redegewantheit. Dieser mangel tritt uns am deutlichsten entgegen bei Wilhelms heimkehr aus der ersten schlacht. Gern möchte er die unglücksbotschaft vor Guiburc möglichst lange geheim halten, doch von ihr gedrängt, muß er bald damit herausrücken. Nicht in schonenden, vorbereitenden worten bringt er seiner frau die kunde von dem schweren schlag, der sie fast noch mehr als ihn betroffen, bei, sondern ganz unvermittelt platzt er damit heraus, in kurzen worten, die wie keulenschläge auf die arme Guiburc wirken. Nun möchte Wilhelm sie trösten; doch wie ungeschickt stellt er sich hierbei an! Er klagt sich selbst an, vergrößert seine schuld und malt das unglück in den schrecklichsten farben aus. Anstatt Guiburcs schmerz zu mildern, erhöht er ihn noch, bis schließlich Guiburc selbst, die auch diesmal wieder die starkmütigere ist, ihren schmerz mannhaft unterdrückt und nun ihrerseits Wilhelm tröstet, und zwar mit weit besserem erfolg 1284—1361. Vor beginn seiner zweiten Archampschlacht hält Wilhelm an seine edlen ritter eine

rede, um sie zu ermutigen und anzufeuern. Vivien erlangt von seinen rittern freiwilligen gehorsam und begeisterte treue, indem er ausdrücklich betont, daß sie ihm gegenüber nicht verpflichtet seien. Wilhelm dagegen fährt die seinen fast brüsk an und *en sun Romanz lur ad dit e mustré*: *„Seignur barun, mei devez vus aier!“* Bei der folgenden rede vergißt er stets die logischen schlußfolgerungen; fast zusammenhanglos schließt sich ihr der befehl an *socurez hui vostre gunfanunier!* Doch die ritter kennen ja ihren herrn und verstehen ihn auch wenn er *en sun Romanz* redet 1570—1584. Etwas besser fließt seine rede, wenn ihn der stoff begeistert. Die niederen vasallen erinnert er an Vivien, den er geschätzt und geliebt; er stellt dessen tugenden als leuchtendes vorbild hin, und fordert voll feuer zur rache auf.

Wilhelm soll, wie der dichter durch Vivien selbst angibt, der vorkämpfer und verteidiger des christentums sein. Demnach erwartet man doch bei ihm einen tief religiösen sinn, große frömmigkeit und starken glauben. Haben wir bei Vivien alle diese eigenschaften in so hohem maße ausgeprägt gefunden, so wundert uns um so mehr, daß sie bei Wilhelm nur so wenig hervortreten. Allerdings atmet auch Wilhelms ganzes wesen den geist des christentums; er ist voll und ganz seiner pflicht ergeben, denn er kämpft, so oft sich die gelegenheit bietet, kämpft gern und tapfer gegen den unglauben. Seine glücklichste stunde war jene, in der er Guiburc aus der nacht des heidentums zum licht des wahren glaubens bekehrte 949. Stark und unerschütterlich ist sein glaube, den selbst das größte unglück, das seinen stolz beugt, seinen heldenmut knickt, nicht ins wanken bringt; fest ist seine hoffnung auf den ewigen lohn dort oben, auf den er tröstend seine sterbenden neffen Girart 1151 und Guischart 1190 hinweist; groß ist seine liebe zu Gott, denn ihretwegen nimmt er ja gern und willig alle mühen und kämpfe auf sich. Nichts versetzt ihn in größeren zorn als die gottesleugnung Guischarts 1204. Er gerät fast außer sich, und sicherlich würde er Guischart nicht nach hause tragen, wenn er nicht Guiburc sein wort verpfändet hätte. Er ist also seinem versprechen treu auch in der schwierigsten lage, und diese treue ist wieder begründet in seinem echt christlichen gemüt.

Auffällig ist, daß Wilhelm niemals betet, während doch Vivien so viele heiße gebete zum himmel emporsendet. Auch kaiser karl im *Rol.* 'pflegt vor jedem Kampfe zu beten, oder wenigstens doch Gott und seinen Stellvertreter auf Erden, den Apostel von Rom anzurufen'. Karl 'vergißt auch nie, Gott für empfangene Wohltaten zu danken' (Graevell p. 55). Noch mehr als der starke kaiser mit dem großen heer bedarf doch Wilhelm des schutzes Gottes; mehr als jener hat er grund zum dank, als durch ein sichtliches wunder der kleine Gui ihn aus den händen der feinde befreit und 20000 heiden in die flucht jagt. Doch keine anrufung, kein dankgebet kommt über Wilhelms lippen.

Bewundern wir an Vivien sein hohes ehrgefühl, das ihn den grausigsten tod der flucht vorziehen läßt, so suchen wir dies bei Wilhelm vergebens. Er verläßt, als er noch allein übrig, ohne weiteres das schlachtfeld; allerdings sagt der dichter ausdrücklich, daß Wilhelm keineswegs flieht 1227, 1230. Doch weshalb nennt sich denn Wilhelm selbst nachher *un malvais fuiëür*, *un cuart cunte*, *un vil tresturneür* 1309 f.? Wie jammert er, daß er seine ehre verloren, die er nie wiederherstellen zu können glaubt 1316. Sogar Guiburc hält ihm vor, sie wolle lieber, er stürbe auf dem schlachtfelde, als daß er sein geschlecht entehre 1327. Er fühlt sehr wol den vorwurf und sucht sich mit seinem alter und seiner schwäche zu entschuldigen 1338. In dieser erniedrigenden lage scheint jedoch sein ehrgefühl wieder neu zu erwachen; durch verdoppelte kühnheit und tapferkeit sucht er im anfang der folgenden schlacht die scharte auszuwetzen. Vielleicht möchte er sich deshalb auch nicht den ruhm entgehen lassen, den heidenkönig zu besiegen 1914 ff. Ja, sein ehrgefühl ist sogar sehr empfindlich geworden, hält er es doch sogar für einen verstoß gegen die ritterehre, daß Gui den wehrlosen Deramé tötet 1969. Umso eigentümlicher berührt es da allerdings, daß er es nicht unter seiner würde hält, diesen wehrlosen durch wort und tat aufs grausamste zu verhöhnen 1940 ff. 1951.

Betrachten wir nun Wilhelm in seiner stellung zu den übrigen personen. Seiner gattin Guiburc ist er in aufrichtiger liebe zugetan. Freudigen herzens preist er die stunde, da sie seine gemahlin wurde 1948. Von ihr nimmt er gern ratschläge

an und läßt sich sogar schwere vorwürfe von ihr gefallen 1321 ff. Für seinen neffen Vivien ist Wilhelm mit großer zuneigung und väterlicher besorgnis erfüllt. Als Girart ihm die botschaft von Viviens bedrängnis auf dem Archamp bringt, da ist sein erster gedanke: *„purrai le vif trover?“* 1005. Tief und aufrichtig ist seine trauer über den tod des helden, sagt der dichter doch schon gleich zu anfang des liedes, daß Wilhelm um Viviens willen allezeit großes leid im herzen trug 10. Voll feuer fordert er in seiner besten rede (s. o.) seine leute auf, Viviens tod zu rächen 1594 ff. Weniger liebe scheint er anfangs für den kleinen Gui zu hegen. Als dieser sich erkühnt sein (Wilhelms) erbe zu beanspruchen, da fährt er ihn sehr rauh an 1455 ff. Da er aber des knaben gutes herz und seinen klugen verstand erkennt, bedauert er, so schroff gewesen zu sein und sucht seinen fehler wieder gut zu machen 1476 ff. Als er gar im felde die große tapferkeit Guis sieht, da wird er auch ihm in großer liebe zugetan. Besorgt ist er ja immer um den knaben; deshalb will er ihn nicht den gefahren des kampfes aussetzen. Als Gui nun doch auf dem schlachtfeld erscheint, da will er ihn der obhut von zwanzig rittern anvertrauen und ihn aus der schlacht fernhalten 1646 ff. Da Gui aber darauf besteht, mitzukämpfen, so nimmt ihn Wilhelm in die reihen der ritter auf und läßt ihn sich mit seinem fähnlein zu seiner rechten halten 1674. Nun ist er gar hocherfreut über einen so mutigen kampfgenossen: *„Si jo ai tei, ne criem malvais engruign“* 1676. Die kindlichen klagen des hungernden knaben schneiden Wilhelm tief ins herz, doch wagt er es nicht, ihn zu dem *maisnil*, wo die heiden speise und trank zurückgelassen haben, zu schicken. Erst als sich gar kein andrer ausweg mehr bietet, läßt er ihn ziehen, nicht ohne ihm noch den besorgten rat zu geben, im trinken des weines mäßig zu sein. Dem klugen knaben verspricht er auch sein ganzes erbe 1482, 1981. Auch seinen entfernteren verwandten gegenüber ist Wilhelm gütig, zuvorkommend und hilfsbereit. Als Girart hungrig bei ihm anlangt und einen gar gewaltigen appetit entwickelt, da ist er ihm ein zuvorkommender, gütiger gastgeber: *„ço qu'at mangié, de volenté l'at pris“* 1062. Während der schlacht wird Girart verwundet; sogleich eilt Wilhelm herbei, befreit ihn von

seinen feinden und will ihm ärztliche hilfe zuteil werden lassen 1145 ff. Er steigt für ihn ab, erweist ihm seine dienste 1167 ff. und spricht ihm trost im todeskampfe zu 1175. Von tiefer trauer wird er erfüllt, als der held in seinen armen stirbt. Ebenso befreit er den verwundeten Guischart aus den händen seiner bedränger und leistet ihm hilfe bis zum tode. Zu seinen untergebenen steht Wilhelm in freundschaftlichem verhältnis. Er ist ihnen ein gütiger, gerechter herr. Vor der schlacht redet er ihnen gütig zu. Sie sind ihm alle treu ergeben bis in den tod.

Wilhelm ist im gegensatz zu Vivien durchaus nicht frei von schlechten eigenschaften. Er gerät sehr leicht in zorn und läßt sich dann zu schweren scheltworten hinreißen. Als der kleine Gui sich erkühnt, sein erbe zu beanspruchen, oder als der knabe angeblich gegen die ritterehre verstößt, da fährt er ihn gar zornig an. Doch ist sein zorn auch schnell wieder beschwichtigt. Gerechtfertigt, wie derjenige Viviens, ist Wilhelms zorn, den Guischarts gottesleugnung bei ihm hervorruft. Herzlos und roh ist Wilhelm dem wehrlosen, verwundeten Deramé gegenüber. Durch die anreden des heidenkönigs an sein pferd fühlt sich Wilhelm beleidigt, und in brutalem hohn antwortet er: *„Glut, lai cest sermun ester, e pren conseil de ta quisse saner!“* 1940 f. Wenn auch Vivien zuweilen bittern hohn in seine rede legt, so verfolgt er damit nur den guten zweck, seine ritter anzuspornen, und niemals artet er in roheit aus. Herzlos ist es von Wilhelm, daß er dem vor qual sich im staube windenden nicht einmal befreiung von seinen schmerzen durch den tod gönnt. Doch sind diese häßlichen züge, die übrigens den Altfranzosen sicherlich nicht so abstoßend vorkamen, nichts gegen die grausamkeiten, welche sich die helden späterer epen zuschulden kommen lassen. Wie sagt doch Gautier?[1]) *‘Guillaume, même dans ses fureurs ne nous apparaît jamais avec l’aspect brutal de ce féroce révolté qui s’appelle Ogier ou de ce féodal sans entrailles qu’on nomme Raoul de Cambrai.’*

Vergleichen wir die charakterzeichnung Wilhelms in den

---

[1]) In Julleville L. L. fr. p. 138.

beiden teilen der *Ch. G.*, dem Vl. und dem Wl.[1]), so erhellt ohne weiteres, daß der dichter im Wl. von der im Vl. skizzierten charakteristik zuweilen beträchtlich abgewichen ist. Es ist ihm nicht in dem maße wie bei Vivien gelungen, in Wilhelm, dem erklärten beschützer und vorkämpfer der christenheit, das ideal eines christlichen ritters darzustellen. Es ist daher wol schon jetzt die vermutung berechtigt, daß die beiden teile nicht einen einzigen autor baben. Ich komme später (s. u. Schluß A) auf diese frage zurück.

Die charakterzeichnung Wilhelms in der *Ch. R.* bietet mancherlei abweichungen von der in der *Ch. G.* Vor dem auftreten Rainoarts behält Wilhelm seine stellung als hauptperson der handlung unverändert bei. Dann aber tritt er völlig hinter Rainoart zurück, ja verschwindet öfters gänzlich. Zwar bleibt er der oberste heerführer, doch ist nicht mehr er, sondern Reinoart der starke, heldenhafte beschützer und retter der christenheit. Vom Vl. zum Wl. und weiterhin zum Rainoartlied büßt also Wilhelm stufenweise mehr und mehr von seiner bedeutung als vorkämpfer des glaubens ein.

Eine kurze charakteristik der figur Wilhelms in der *Ch. R.*, die besonders die abweichungen von der *Ch. G.* hervorkehrt, wird dem vergleiche der poetischen technik der beiden *chansons* dienen. Wie in der *Ch. G.*, so führt Wilhelm auch in der *Ch. R.* den beinamen *al curb nés*. Trotzdem spricht der *Ch. R.*-dichter von *la bosce sur leues* [= *le nés*] *Que aueit Willame le marchiz od le curb nes De la bataille reis Tedbald lescler* (2309—2311). Es bestand also damals schon eine gewisse unsicherheit bezüglich des beinamens. Über Wilhelms aussehen (s. o. p. 24) berichtet der torhüter, als er Guiburc den unbekannten, der einlaß begehrt, beschreibt: *„Mult par est granz e corsuz e mollez Tant par est fer nel osai esgarder ...“* (2223—2224). Im anfang der *Ch. R.* ist Wilhelms ausrüstung die gleiche wie in der *Ch. G.* Sein schwert führt jetzt den namen *Ioiuse* und ist dasselbe, das früher Karl der Große geführt (2141). Nachdem Wilhelm Alderufe besiegt hat, legt

[1]) Als Vivienlied (Vl.) bezeichne ich den ersten teil der *Ch. G.* bis vers 930, als eigentliches Wilhelmlied (Wl.) den ganzen übrigen teil.

er dessen rüstung an[1]) und besteigt dessen pferd *Florescele*. Sein eigenes pferd tötet er, damit es nicht in die hände der feinde gerate und hält ihm eine totenklage (2163 ff.).

Im gebrauch von beiwörtern ist der *Ch. R.*-dichter sehr sparsam. Außer den standesbezeichnungen — nur als solche ist hier auch das wort *marchis* gebraucht — und dem beinamen, verwendet er nur folgende, auf die tapferkeit bezügliche epitheta:

*li bers* 2012, 2173, *le ber* 3225;
*prudome* 2567;
*pruuz quons* (*cunte*) 2176, 3179.

Im ersten teile der *Ch. R.* (bis v. 2647) besitzt Wilhelm noch eine ganz hervorragende tapferkeit von der er viele glänzende zeugnisse ablegt. In der Rainoartschlacht ist seine tapferkeit mit dem vers *Mult i feri ben Willame al curbnies* (2983) gänzlich abgetan.

Etwas ausgeprägter als in der *Ch. G.* sind in der *Ch. R.* die geisteseigenschaften Wilhelms. Er besitzt hier eine gewisse redegewantheit, die ihm dort völlig abging (s. o. p. 28). Von welch tragischer schönheit sind seine worte, die Guiburc den ausgang der schlacht verkünden! Von den zahlreichen rittern kehrt keiner zurück: *„Bouches sanglantes gisent en larchamp"* (2339). Lebendig und anschaulich fließt seine rede, da er den heldenkampf und die gefangennahme Bertrams (2345 ff.) und Guiotuns (2362 ff.) schildert. Vor dem könig in Laon erzählt er in knapper, wolgesetzter form die ereignisse der letzten vergangenheit und bittet um hilfe (2509 ff.). Mit welch geläufiger zunge schleudert er der königin, die sich seinen bitten entgegenstellt, zahlreiche schmähungen, eine derber als die andere, ins gesicht! (2597 ff.). Nicht nur seine muttersprache spricht er ausgezeichnet, er ist so hochgebildet, daß er noch eine menge anderer sprachen beherrscht (2168 ff.)[2])

---

[1]) Dies ist in der *Ch. R.* nicht ausdrücklich bemerkt, doch wol daraus zu schließen, daß der torhüter und Guiburc ihn nicht erkennen.

[2]) Diese stelle ist in der *Ch. R.* völlig sinnlos. Aus *Al.* dagegen geht klar hervor, weshalb Wilhelm verschiedene sprachen anwendet.

Zeigte Wilhelm in der *Ch. G.* seine religiosität mehr durch die tat als durch worte, so leistet er in der *Ch. R.* nur mehr sehr wenig positives für das christentum und führt um so häufiger den namen Gottes im munde. Mehrfach zeigt er sogar eine gewisse neigung zu priesterlichen verrichtungen: er reicht Vivien die sterbesakramente (2047 ff.) und verleiht Rainoart das sakrament der taufe (3487). Zu dieser neigung stimmt auch sein entschluß, ins kloster zu gehen, als alle hoffnung verloren scheint. Von dem viel tieferen religiösen empfinden zeugt auch eine eigenschaft, die ihm in der *Ch. G.* völlig abgeht, die demut. Er gibt stets, wenn er eine hervorragende tat vollbracht, Gott die ehre und dankt (s. o. p. 30) für die hilfe (2154 f., 2296, 3202). Durch bittere not wird er zur demut gezwungen, als er hilfesuchend an den königshof nach Laon kommt. So tief erniedrigt er sich, daß er die niederen diener mit bitten bestürmt und sich von ihnen aufs schmachvollste behandeln läßt. Doch, als der könig selbst, dem er so viele dienste erwiesen, sein demütiges hilfeflehen kalt abweist, da fährt wie ein blitzstrahl das bewußtsein seiner schmach in Wilhelms gemüt und läßt hier das scheinbar erloschene ehrgefühl mit elementarer gewalt wieder auflodern. Der um hilfe flehende bettler wird plötzlich wieder zu dem mächtigen, achtunggebietenden vasallen, der, als er zornsprühend dem könig den handschuh vor die füße schleudert (2533), selbst diesen erzittern macht. Wie nirgends sonst in der ganzen *Archanz*dichtung tritt uns hier Wilhelm in seiner ganzen heroischen größe entgegen; diese stelle atmet schon einen hauch jenes trotzigen ringens des immer mächtiger werdenden vasallentums gegen das königtum, das die heldenepen der folgenden literaturperiode wie ein orkan durchbraust. Der künstlerisch hervorragend wirksame plötzliche umschwung in der ganzen erscheinung Wilhelms macht diese stelle zu der schönsten der *Ch. R.* Wilhelms ehrgefühl ist in der *Ch. R.* oft ganz anders geartet als in der *Ch. G.* Hier bejammert er seinen rückzug vom schlachtfeld, der gar keine flucht war; dort flieht er wirklich, wird von den feinden bis vor die tore seiner stadt gehetzt, und doch gelten seine trauer und seine klagen nur den verlorenen getreuen; der flucht tut er gar keine erwähnung (2411 f.). Im Wl. ist er aufs höchste auf-

gebracht darüber, daß Gui einen verwundeten anrührt, daß er den wehrlosen Deramé tötet. In der *Ch. R.* verfährt er dem ebenfalls verwundeten Alderufe gegenüber in derselben weise (2208).

Wilhelms stellung zu den übrigen handelnden personen ist in der *Ch. R.* im allgemeinen dieselbe, wie in der *Ch. G.*: den christen ist er freundlich oder liebevoll gesinnt, die heiden haßt er. Seiner frau ist Wilhelm ein zärtlicher, liebevoller gatte. Wenn er heimkehrt aus der schlacht (2334) oder von der reise (2794) und auch sonst (3445) küssen sich die beiden voll inniger liebe. Gern und willig hört Wilhelm auf Guiburcs ratschläge (2432, 2436). Den, der es wagt, seine gattin zu schmähen, will Wilhelm töten, auch wenn es die königin und seine leibliche schwester ist (2622 ff.).

Mit großer liebe ist Wilhelm auch seinen verwanten zugetan. Als er Vivien wie tot auf dem Archamp findet, da beklagt er ihn tief und aufrichtig (1995, 2015); er beginnt zu weinen (2052), als jener in seinen armen verscheidet und will die leiche mit nach Orenge nehmen. Da die feinde ihn zwingen, hiervon abzulassen, so empfiehlt er Vivien dem schutze des Allmächtigen (2066). Auch seinen neffen Gui liebt er sehr (2070); er beklagt ihn (2077, 2086) und empfiehlt ihn Jesu schutz (2083), als die heiden ihn vor seinen augen gefangen nehmen. Noch lange zeit nachher trauert er um das schicksal seiner neffen. Auf dem wege nach Laon weint er den ganzen tag um Bertram, Guielin (Gui?) und Vivien (2465 f.). Sehr groß ist daher seine freude, als er später die durch Rainoart befreiten grafen wiedersieht (3152 ff.).

In freundschaftlichstem verhältnis steht Wilhelm zu seinen mannen. Er pflegte sie früher nach einem siege in seiner halle zu versammeln, zu bewirten (2379 f.) und sie durch spiele zu unterhalten (2394 f.). Jetzt beklagt er sie, die ihr leben auf dem Archamp gelassen (2397) und beweint sie voll tiefer trauer (2405 f.). Selbst gegen den jungen knappen, der ihn nach Laon begleitet — sollte diese gestalt nicht eine reminiszenz an Gui sein? — ist er so mitleidig, daß er ihm die schweren waffen abnimmt und sie selbst trägt, wenn niemand es sieht (2454 ff.). Sein gutes herz gegen alle seine nächsten äußert sich in schöner weise in seiner freigiebigkeit. Bei

Viviens ritterschlag gab er hundert rittern schwerter, schilde und helme (2003 f.); den *bagelers* am hofe pflegte er die reichsten geschenke mitzubringen (2469 ff.); Rainoart belohnt er in wahrhaft fürstlicher weise für seine dienste. (3498 ff.).

So groß Wilhelms liebe und freundschaft für die christen ist, so groß ist aber auch sein haß gegen die heiden. Er bekämpft sie immer und überall auf das heftigste. Lieber tötet er sein pferd Balçan, als daß er es in die hände der heiden fallen ließe (2166). Mit kaltblütigster grausamkeit, ja roheit behandelt er Alderufe. Doch scheint sich sein haß nicht gegen die person, sondern nur gegen die religion der heiden zu richten, denn anfangs wendet er sich sehr sanftmütig und liebevoll an Alderufe und versucht, ihn zum christentum zu bekehren (2107 ff.).

Eine interessante entwicklung macht Wilhelm durch in seinem verhältnis zu Rainoart. Er begegnet ihm zuerst mit großem mißtrauen (2657 f.), das erst schwindet als der riese alle seine befürchtungen zunichte macht (2736 ff.). Nun lernt Wilhelm ihn hochschätzen, und während der schlacht, besonders als Rainoart die gefangenen aus den schiffen befreit, beginnt er ihn zu lieben (3149) und belohnt ihn später reichlich für seine dienste.

In ziemlich indifferentem verhältnis steht Wilhelm zum könig Ludwig, seinem schwager, den er nur solange freundlich behandelt, als jener sich seinen wünschen nicht widersetzt. Für ihn ist der könig mit seiner schwäche nur ein kranker (2802), ein halber mann.

Der königin, seiner schwester, schleudert er, als sie Guiburc schmäht (2598 ff.), die schlimmsten, derbsten anschuldigungen entgegen und stürzt voll haß sogar mit dem schwerte auf sie los, um sie zu durchbohren (2624 ff.).

Die weniger guten eigenschaften Wilhelms sind in der *Ch. R.* wie in der *Ch. G.* sein übermäßiger zorn (2120, 2569 ff.) und eine bis zur roheit gesteigerte grausamkeit (2193 ff.).

Die charakterzeichnung Wilhelms in der *Ch. G.* und der *Ch. R.* zeigt aufs deutlichste, daß die beiden lieder von verschiedenen verfassern herrühren.

In *C.V.-Al.* ist die rolle Wilhelms im wesentlichen nicht geändert. Der charakter des helden im *C. V.* entspricht am meisten dem im Wl., nur daß vielleicht hier der wenig heldenhafte eindruck, den er beim empfang der botschaft Girarts macht, noch ausgeprägter ist (cf. Gautier E. F. IV p. 456). In *Al.* entsprechen die eigenschaften Wilhelms fast zug um zug denjenigen in der *Ch. R.* Einzelnes ist weiter ausgeführt, doch nur weniges neu hinzugefügt (cf. Guessard, Préface und K. Schneider p. 5 ff.).

### 3. Girart.

In der *Ch. G.* ist Girart der vetter Viviens 461, 652. Daß er zur geste Aimeri gehört, erfahren wir durch Guiburcs wort *cist est de vostre lign* 1056. In der *Ch. R.* heißt er verschiedentlich *fiz Cadele* 2099 (hs. *quis*) 3154, 3455.[1]) In *Foucon de Candie* ist Girart der bruder eines Gui und sohn des Bovon (Bueve) de Commarcis, der seinerseits ein sohn Aimeris v. Narbonne ist.[2]) Auch im *C. V.* erscheint er als *fil Bovon de Conmarcis* 57; in *Al.* heißt er ebenfalls einmal *de Commarcis Gerars* 5352 — sonst ist dieser beiname aber auch von Guielin gebraucht 212 —. Dies verwantschaftsverhältnis darf auch für unsere *Ch. G.* angenommen werden, da so in der tat Vivien und Girart vettern sind. Doch bleibt noch unklar Girarts stellung zu Tedbalt, zu dem er sagt: *„Mis parenz ies“* 363.[3]) Mit den recht verwickelten und sich vielfach widersprechenden verwantschaftsverhältnissen in den Wilhelmsepen beschäftigt sich auch W. Schulz p. 218.

In der *Ch. G.* tritt Girart ganz unvermittelt in die handlung ein, indem der fliehende Tedbalt ihn anruft 351 f. Um so merkwürdiger ist sein unvermitteltes auftreten, als er eine für die handlung der *chanson* so bedeutsame rolle spielt: er ist der überbringer der botschaft Viviens an Wilhem und stellt

[1]) Suchier, ZrP. 29 p. 641: ‘Cadell hieß ein König der Bretagne, der 901 gegen die Vikinger kämpfte; vgl. Strenstrup, Normannerne II, S. 145.’

[2]) Cf. Bédier, Stammtafel a. a. O.

[3]) Cf. Suchier, Einl. p. XXXVIII und Ausg. Anm. zu v. 363.

somit das bindeglied zwischen dem ersten hauptteil der handlung, der Vivienschlacht, und dem zweiten teil, der Wilhelmschlacht dar. Wahrscheinlich bietet der text gerade vorher eine lücke, die etwa enthielt, wie Girart, der als knappe mit zum Archamp gezogen, den plan faßt, sich eine ritterrüstung zu verschaffen und sich deshalb den fliehenden anschließt.

Bei seinem eintritt in die handlung und im ganzen Vl. ist Girart noch knappe (*meschins*) 357, 407, (*esquiër*) 931, wenn er sich auch schon als ritter fühlt 462. Daß er *danz Girarz* 355 genannt wird, zeigt nur an, daß er von edler geburt ist. Er ist noch sehr jung; viel jünger als Vivien, der von anfang an ritter ist (s. o.). Nur einmal führt Girart den titel *quens* 1048.

Über Girarts äußeres, seine gestalt, seinen gesichtsausdruck erfahren wir garnichts. Sicherlich dachte ihn der dichter sich als einen schmucken, kräftigen jüngling von etwa 18—20 jahren. Als er die schöne ritterrüstung, die er sich selbst durch einen wolgelungenen knappenstreich erbeutet, anlegt, da sieht er wahrhaft ritterlich aus: *Unc plus gent home ne mist Jheſus en l'ost, que fut Girarz quant partit a esforz* 436—437. Vivien hält ihn sogar, als er wieder in der schlacht erscheint, für den könig Ludwig oder für Wilhelm 455. In dieser ausstattung fühlt sich Girart völlig als ritter und handelt nicht nur als ein solcher, sondern antwortet gar auf Viviens frage: *„Des quant ies chevaliers?“* mit dem stolzen wort: *„de novel, nient de viez“* 462. Doch wird er erst von Wilhelm, nach der Vivienschlacht zum ritter geschlagen 1096: und dabei erhält er wieder eine andere ausrüstung, die der dichter in der hergebrachten weise schildert.

Die charaktere Viviens und Girarts ähneln sich in manchen zügen gar sehr. Wie Vivien, so ist auch Girart ein 'junger held' (cf. Graevell p. 8 Nr. 2). Die ihm vom dichter beigelegten epitheta beziehen sich fast nur auf seine tapferkeit:

*vaillanz meschins* 357 'tapferer knappe';
*vaillant fereür* 1132 'tapferer krieger';
*mult prozdom* 383, 650 'sehr wackerer mann';
*reial compaignun* 471 'königlicher kampfgenosse';
*ber* 692, 1150, *barun* 470 'held';

*nobile barun* 1134 'edler held';
*vassal* 1142 'recke';
*nobile vassal* 1136 'edler recke'.

Durch seine taten bekundet Girart, daß er alle jene epitheta vollauf verdient. Schon als knappe, zuerst sogar ohne rüstung, erweist er seine gewaltige stärke im kampfe gegen Tedbalt 372 ff. und Esturmi 420 ff. Seine ersten leistungen in der schlacht sind wahre wunder der tapferkeit 439 ff., 443 ff.: so kräftig haut er drein, daß Vivien, der ihn in der neuen rüstung nicht erkennt, ihn für Ludwig oder Wilhelm hält 455 (s. o.). Da ist es ganz natürlich, daß er in gemeinschaft mit Vivien die heiden in großen zorn versetzt 472. Wacker hält er sich in der schlacht und harrt bei Vivien aus selbst als alle andern den kampf aufgeben wollen 603. Die feinde können ihm nichts anhaben, denn am schlusse der schlacht ist er noch 'innen und außen' gesund 626; seine waffen sind noch gut und geschmeidig, wie 'bei einem, der damit viele streiche ausgeteilt hat, und wenn nötig, noch mehr austeilen wird' 628 ff. Der durchbruch durch die feindesmassen, an dem vorher die zwanzig ritter gescheitert sind, gelingt ihm, doch geht er keinen klafter weit, ohne einen Sarrazenen niederzuhauen 700 f. Daher wird sein gutes stahlschwert rot gefärbt bis zum griff 735, und selbst die scheide trieft von blut und leber 736. Sein schnelles pferd wird ihm schon bald unter dem sattel getötet 704, doch wacker windet er sich weiter durch, bis er freies feld erreicht. Um Viviens botschaft zu erfüllen, wandert er unermüdlich zu und legt den weiten, beschwerlichen weg vom Archamp nach Barzelune in sehr kurzer zeit zurück, mutig ankämpfend gegen hunger, durst 711 ff. und müdigkeit 740 f., die ihn schrecklicher quälen als heidenwut es gekonnt. Daher ist es ganz natürlich, daß er, bei Wilhelm angelangt, einen ganz außerordentlichen appetit entfaltet 1048 ff. und dann in tiefen schlaf verfällt 1072.

Weit weniger heldenhaft als in der Vivienschlacht, ist Girart gezeichnet in der ersten Wilhelmschlacht. Zwar kämpft er auch hier tapfer; er, der 'wackere kämpe' ist einer der drei letzten christlichen ritter, die das feld behaupten als alle gefallen sind 1132. Doch steht es unserm helden, der vorher allein den dichten wall der feinde durchbrochen und

so viele wunder der tapferkeit verrichtet hat, schlecht an, daß er nun über einen sandhügel stolpert, vom pferde fällt und, von dreißig heiden schwer verwundet, furchtbar zu weinen und zu schreien beginnt 1139—1144. Allerdings hat er auch jetzt noch solchen mut, daß er, jede ärztliche hilfe zurückweisend, aufs pferd will, um im dichtesten gedränge seine wunden zu rächen und sein leben so teuer als möglich zu verkaufen 1152 ff. In Wilhelms armen haucht er seine seele aus. Vergleichen wir die darstellung des tragischen hingangs Girarts mit der ergreifenden schilderung von Viviens tod, so fällt sofort auf, daß auf diese bei weitem nicht so viel sorgfalt und kunst verwant ist, als auf jene, ja viel weniger sogar als man nach Girarts bedeutsamer rolle von unserem dichter erwartet hätte. Sollen wir hierin ein neues argument sehen für die vermutung, daß Vl. und Wl. nicht denselben autor haben?

Von der freundschaft zwischen Girart und Vivien war schon bei der charakteristik des letzten die rede (s. o. p. 17). Girart ist seinem freunde ebenso herzlich zugetan, wie dieser ihm. Er hält bei ihm aus in der schwersten not und verläßt ihn nur auf sein inständiges bitten hin.

Trotz seiner jugend ist Girart sehr klug, menschenkundig und scharfblickend. Auf eine sehr schlaue weise weiß er sich eine schöne ritterrüstung zu verschaffen. Er folgt dem fliehenden Tedbalt, und als er dessen geiz und geldgier erkennt, da weiß er dies sofort mit kluger list auszunutzen, um den feigen grafen zum anhalten zu bewegen. Schon darin bekundet er neben der klugheit einen guten humor, der noch stärker in der ganzen art und weise wie er Tedbalt angreift und besiegt zutage tritt. Während sich Viviens humor in ironie und hohn äußert, geht derjenige Girarts, seiner größeren jugend entsprechend, mehr auf lustige streiche aus. In der Wilhelmschlacht fehlen beispiele für Girarts geistige fähigkeiten völlig; auch treten keine neuen charakterzüge mehr hinzu. Bei einem vergleich der personen im *Rol.* und in der *Ch. G.* fällt, rein äußerlich betrachtet, Girart die rolle Oliviers zu; doch kann von einer parallele der charaktere gar keine rede sein. Abgesehen von den freundschaftsbündnissen und der tapferkeit haben die helden kaum noch

gemeinsame züge. Das für das *Rol.* charakteristische wort wort 'Roland ist tapfer und Olivier ist weise' (Rol. 1093) paßt keineswegs auf Vivien und Girart. Die tiefere weisheit, Oliviers hauptmerkmal, die er besonders als ratgeber seines freundes zeigt (cf. Graevell p. 72), geht Girart ab. Dagegen ist im *C. V.* die gestalt Girarts in weitgehendem maße von der Oliviers beeinflußt, indem Girart hier auch die rolle des weisen ratgebers seines freundes spielt (*C. V.* 376 ff., 689 ff., 722 ff.) [s. o. p. 21 und Gautier E. F. IV p. 451]. In *Al.* spielt Girart eine viel geringere rolle, indem hier die botschaft an Wilhelm fortfällt. Er ist einer der 'sieben vettern', die außer Bertram alle fast nur statistische figuren sind (cf. K. Schneider p. 15).

---

### 4. Guischart.

Guischart spielt in der *Ch. G.* eine nur unwesentliche nebenrolle. Er ist als heide in Cordoba geboren 1198 und ist der neffe der ja auch früher heidnischen Guiburc 1036. Man darf wol annehmen, daß er zusammen mit seiner tante zum christentum übergetreten ist und mit ihr zu Wilhelm kam. Seine bekehrung war durchaus nicht so vollkommen und innerlich wie die Guiburcs; er kann nicht anbeten, was er nicht sieht 1200; also ist er nur zum schein christ. In seiner todesstunde gibt er dann den glauben ganz auf; er wird zum renegaten 1199.

Bei seinem eintritt in die handlung ist Guischart schon ritter; ganz kürzlich hat er von Wilhelm den ritterschlag erhalten 1037. Auf Guiburcs geheiß zieht er mit aus zur Archampschlacht. Über seine kampfesweise verlautet nichts. Er findet ein ganz ähnliches ende wie Girart (s. o. p. 41), doch während dieser als frommer christ und voll heldenmut stirbt, möchte er nach Cordoba reiten, um dem christenglauben abzuschwören. Der ganze charakter zeigt keine spur von heldenhaftigkeit; er ist eben von geburt und seinem innersten wesen nach heide, und als solchen hat ihn der dichter gezeichnet. Es ist leicht begreiflich, daß Guiburc ihn weniger liebt, als ihre anderen neffen (s. u. p. 67). In der *Ch. R.* kehrt eine rein

statistische person desselben namens wieder und zwar führt sie die epitheta:

*li vaillant* (*Archanz* 1721); *al viscler* 2520, 3055; *lalose* 2257.

Beide figuren gehen wol auf dieselbe gestalt zurück, doch ist der Guischart der *Ch. R.* kaum mit dem der *Ch. G.* zu identifizieren. Es scheint, als ob erst unser *Ch. G.*-dichter Guischart zum geborenen heiden gemacht und ihn daher Guiburc zugesellt habe, doch muß diese vermutung vorab eine sehr vage bleiben.

Eine dem Guischart der *Ch. G.* entsprechende figur findet sich im *C. V.* nicht. Ihr name ist hier in der diminutivform Guischardet auf eine person übertragen, welche die durch die Rainoartfigur beeinflußte rolle des Gui der *Ch. G.* (s. u.) spielt.

Die rolle Guischarts in *Al.* entspricht der in der *Ch. R.* Er ist hier einer der 'sieben vettern', und zwar tritt er, wenn auch nur wenig, vor den übrigen — von Bertram abgesehen — hervor (cf. Schneider p. 15).

---

## 5. Gui.

In den einzelnen epen des Wilhelmzyklus tragen die personen, welche dieselbe oder eine ähnliche rolle spielen wie Gui in der *Ch. G.* ganz verschiedene namen. Im *C. V.* ist es Guischardet. Er fleht hier Wilhelm unter tränen an, ihn mitzunehmen in den kampf. Als er zurückgewiesen wird, läuft er in den nächsten wald und stutzt sich eine dicke keule zurecht — man beachte die anlehnung an Rainoart! — Er bemächtigt sich eines pferdes, entwischt und kann nur durch Guiburcs versprechen, ihn sofort zum ritter zu machen, ergriffen werden. Sie legt ihm rüstung und waffen an und schlägt ihn zum ritter. Darauf eilt er dem heere nach, schon unterwegs einige heldentaten verrichtend — wie Rainoart — und wird von Wilhelm freudig empfangen. Denselben namen (Guischardet) führt auch in *Al.* die figur, welche die rolle des Gui der *Ch. G.* spielt. Im *Prosaroman* heißt dagegen Viviens bruder Gerart, nimmt aber dieselbe stellung ein wie Guischardet in *C. V.*-*Al.* und wie Gui in der *Ch. G.*

Auf die mannigfaltigen verwechslungen der gestalten Guis, Guischarts und Girarts in bezug auf ihre persönlichkeit und ihre rollen ist schon oben mehrfach hingewiesen (cf. W. Schulz p. 216 f.).

Die unklarheit und unbestimmtheit der figur Guis läßt schon darauf schließen, daß diese eine rein epische erfindung, ohne jegliche historische grundlage ist.

Wenden wir uns nun dem Gui der *Ch. G.* zu. Seinen namen hören wir lange vor seinem auftreten von Vivien, der ihn durch Girart bitten läßt, er möge ihm, seinem bruder, im kampfe auf dem Archamp hilfe bringen 681 ff. Daselbst erfahren wir auch schon, daß er erst fünfzehn jahre alt ist. Auffällig ist nun, daß Gui trotz dieser dringenden bitte seines bruders nicht an der ersten Wilhelmschlacht teilnimmt. Er tritt erst auf, als Wilhelm schon im begriff ist, zur zweiten schlacht aufzubrechen 1438. Der dichter entwirft von ihm ein weit klareres bild, als von irgend einer anderen person. Seine verwantschaftsverhältnisse schildert er eingehend: *Cil fut fiz Bueve Cornebut le marchis, nez de la fille al prou cunte Aimeri, e niés Guillelme al curb nes le marchis, e frere fut Viviën le hardi* 1439—1442. Gar oft wird erwähnt, daß er etwa fünfzehn jahre alt ist 682 (1002), 1443, 1485, 1519. Seine knabenhaftigkeit charakterisiert der dichter in den worten: *N'out point de barbe ne desur lui peil vif fors cel del chief qu'il out quant il nasquit* 1444—1445. Ganz besonderes gewicht legt der dichter darauf, Guis kleine gestalt zu veranschaulichen. *Asez esteit petiz* 1443 sagt er, als er ihn in die handlung einführt, und der knabe selbst gibt in seiner kindlich-naiven weise die erklärung dafür: *„Ja n'est nuls granz, que petiz ne fust nez“* 1467, 1656. Wegen seiner kleinen gestalt soll Gui nicht mit in den kampf ziehen. Als er trotzdem auf dem schlachtfeld erscheint, da sieht er in seiner rüstung so wenig ritterlich aus, daß Wilhelm ihn jetzt noch vom kampfe fernhalten will 1646 f. In der tat macht Gui einen nichts weniger als heldenhaften, ja eher einen komischen eindruck: ‘Gui ist klein und das pferd ist groß 1555; nur eineinhalb fuß erscheint er über dem sattelbogen, und seine füße reichen nur drei fingerbreit unter den sattelfilz’ 1556 ff., 1560 f., 1664 f. Der dichter selbst wählt, wenn von Gui die

rede ist, meist bezeichnungen, die auf die kleine gestalt des knaben bezug nehmen, und zwar nennt er ihn am häufigsten *li enfes*. Guis name erscheint sehr oft, auch in anreden in der diminutivform *Guioz*. Wilhelm bezeichnet den kleinen als *petiz niés Gui* 1907, oder wegwerfend als *cil petit armez* 1618 und gibt die treffendste charakteristik seiner gestalt in dem wort: *cors as d'enfant* 1481 u. ö.

Guis kleiner gestalt entspricht auch seine rüstung, die der dichter in der stereotypen weise schildert, indem er aber bei jedem stück die kleinheit betont 1543 ff.

Zu Guis kleiner gestalt paßt vorzüglich die kindlichkeit und naivetät in seinem wesen. Kaum ist Wilhelm ausgezogen zum Archamp, da beginnt Gui bitterlich zu weinen, weil man ihn nicht mitgenommen hat. Als er auf dem schlachtfeld so sehr vom hunger gequält wird, da verleiht er seinem schmerz in kindlich-naiver weise ausdruck. Er sehnt sich zurück nach Guiburc 1749, die ihm sonst so zeitig das mahl bereitet 1740 f., 1758; er hat solchen hunger, daß er darob in wut geraten möchte 1748, 1756 und fürchtet, daran zu sterben 1742, 1746, 1759. Der gedanke an seinen tod preßt ihm die bittersten klagen aus, und gerade diese sind nach inhalt und form von drollig-naiver art 1742—1770. Kaum hat Wilhelm ihm angegeben, wo er speise und trank finden könne, als er schon pfeilschnell von dannen schießt, geradeswegs auf das *maisnil* zu 1784, 1795. Den guten rat Wilhelms, nicht zuviel zu trinken, hat er völlig überhört, oder vergessen: in kindlicher unvernunft ißt er nur wenig brot, stürzt aber voller hast ein großes maß wein hinunter 1797 f.

Ganz im gegensatz zu dieser kindlichkeit, und doch wieder in der art der äußerung von ihr durchsetzt, steht Guis klugheit und verständigkeit, seine charakteristischste eigenschaft. Sie wird von dem dichter mehrfach in einer ganz eigenen manier gezeichnet: Gui fordert durch irgend eine äußerung oder tat den zorn seines onkels heraus, und dann legt er in so verständiger form seine beweggründe dar, daß Wilhelm wieder besänftigt ja hocherfreut wird. Jede dieser stellen schließt dann mit Wilhelms worten: „*Cors as d'enfant, e raisun as de ber. Aprés ma mort tei seit mis fiez donez*“ 1481 f., 1639 f., 1980 f. Auch sonst zeigt sich Guis klugheit in glänzendem

licht. Der knabe weiß, daß Wilhelm ihn nicht freiwillig oder auf seine bitten hin mitnehmen wird zum Archamp. Deshalb wartet er, bis sein onkel abgezogen; den widerstand Guiburcs wird er schon zu besiegen wissen. Und wie geschickt fängt er dies an! Durch seine klage, daß es ihm verwehrt sei, in der schlacht sich ein lehen oder erbe zu erringen, erregt er Guiburcs mitleid und teilnahme. Schlau nutzt er ihre liebe zu Wilhelm aus, um ihr besorgnis einzuflößen: Wilhelm ziehe ins feld ohne jeglichen blutsfreund, der in liebe auf ihn acht haben und, wenn nötig, ihn aus gefahren befreien könne. Doch Guiburc ist zu sehr um den knaben besorgt und fürchtet sich auch, gegen den willen ihres gatten zu handeln: durch keine list will sie ihn ziehen lassen 1533. Aber Guis klugheit weiß die ihre zu überlisten, denn er erreicht es endlich doch, daß sie ihn ziehen läßt 1542, und ihn gar noch selbst mit ausrüstet 1550. Nun eilt Gui dem heere nach und hat es bald erreicht; er getraut sich aber nicht, sich Wilhelm zu zeigen aus furcht, dieser möchte ihn zurückschicken; daher mischt er sich unter die knappen 1563. Nachher weiß er schon voll klugheit Wilhelm mit seinem erscheinen auszusöhnen. Sehr geschickt verteidigt er da Guiburc gegen die vorwürfe ihres gatten. Mit erheuchelter entrüstung und gut gespieltem stolz erwidert er: „*A une femme me comandas guarder, e jo li sui tut par force eschapez!*“ 1630 f. Der feine humor dieser selbstironie Guis paßt vorzüglich in den ton seiner charakterzeichnung. Nun will Wilhelm ihn vom kampfe fernhalten und ihn der obhut von zwanzig rittern anvertrauen 1646 f.; doch dies ist durchaus nicht nach Guis wunsch: „*Unc mais nen oi tel*“, sagt er seinem onkel; er will mitkämpfen und vertraut fest auf Gott, der die kleinen ebenso gut in seinen schutz nehme, wie die großen 1653 ff. Er will mit dem schwerte an der seite seine tapferkeit erproben und so ehre und erbe retten 1657 ff. Diesen vernünftigen gründen kann sich Wilhelm nicht verschließen: „*Sagement t'oi parler*“ 1660 sagt er, und nach wolbestandener reitprobe nimmt er seinen kleinen neffen in die reihen der ritter auf 1674 f.

Stehen diese hohen geistigen fähigkeiten Guis in einem gewissen gegensatz zu seinem jugendlichen alter, so ist noch größer der gegensatz zwischen seiner kleinen gestalt und den

darin verborgenen körperlichen eigenschaften. Gar unscheinbar, wie zum spiel angetan, mag Gui in seiner kleinen rüstung aussehen; doch er versteht es wol, sich in waffen zu bewegen: besser trägt er sie als ein mann von dreißig jahren 1558. Eine erstaunliche geschicklichkeit entfaltet er beim reiten. Dem heere eilt er nach und reitet die ganze nacht durch mit den knappen, bis sie am folgenden morgen auf dem Archamp anlangen. Von Wilhelm entdeckt, muß er eine probe seiner reitkunst ablegen, und dabei zeigt er, wie er das große pferd in der gewalt hat, obschon er fast im sattel verschwindet: er läßt es auf vier fuß erde sich bäumen, sodaß der schwanz auf dem boden schleppt 1669 f. Noch ein unfreiwilliges zeugnis legt Gui von seiner reitkunst ab. Als er das feld verläßt, um in einem nahen gehöft nahrung zu suchen, da wird er von den heiden verfolgt; doch sie können ihn nicht einholen und geben daher die verfolgung auf 1785 ff.

Die große körperliche geschicklichkeit Guis verbunden mit einem kühnen mut ergeben bei ihm eine tapferkeit, die der seines ritterlichen bruders Vivien in nichts nachsteht, ja sie sogar übertrifft. Zu beginn der schlacht ist Gui noch nicht ritter. Doch entfaltet er sofort[1]) einen solchen heldenmut und eine so große tapferkeit, daß er schon bald den ritterschlag empfängt (cf. v. 1821, 1845). Nach kurzer zeit sind alle christenmannen getötet; nur Gui und Wilhelm behaupten noch das feld. *„Si jo ai tei, ne criem malvais engruign“* 1676 hat Wilhelm seinem neffen vor beginn der schlacht gesagt, und während des kampfes bittet er ihn nochmals, ihn nicht im stiche zu lassen: *„Ne m'ublier, car mult sui en tei fiz!“* 1780. In der glänzendsten weise rechtfertigt Gui dies vertrauen. Er hat sich für eine weile von seinem onkel entfernt, um seinen hunger zu stillen. Da brechen die heiden

[1]) Gerade bei der schilderung des ersten teiles der schlacht enthält die hs. eine lücke, die nach Suchier, Einl. p. XIV, etwa folgenden inhalt gehabt haben muß: Die schlacht entbrennt aufs heftigste. Gui zeichnet sich vor allen anderen durch tapferkeit aus — vielleicht ist er es, der Deramé verwundet (doch s. u. p. 49 anm. 1 und p. 62 anm. 2) — und erhält dafür den ritterschlag. Doch unter der ungeheuren übermacht der heiden schmilzt das christenheer immer mehr zusammen, bis zuletzt nur noch Wilhelm und Gui übrig sind. Damit setzt die hs. (*Ch. G.* v. 1731) wieder ein.

mit gewaltiger macht über Wilhelm herein, töten sein pferd, und so wacker der held sich auch wehren mag, er muß der übermacht unterliegen. Nun ist Gui seine einzige hoffnung und hilfe. Auf sein rufen und schreien stürmt der knabe sofort herbei, und jetzt erreichen sein mut und seine tapferkeit ihren höhepunkt. Mit tollkühnheit sprengt er allein hinein in die dichten heidenmassen; furchtbar fallen die hiebe von seiner zornigen faust hernieder auf die entsetzten heiden, von denen einer nach dem andern dahinsinkt zum ewigen schlaf. Schilde zersplittern, helme bersten, panzer krachen, knochen brechen wo Guis schläge nur niederprasseln; er läßt keine zeit zur gegenwehr: wer ihm naht, der sinkt auch schon mit gebrochenem, entmarktem genick, mit durchbohrter schulter in den sand. Mit *Munjoie!* stürmt Gui vorwärts und sucht seinen onkel. Sein speer zerbricht 1843, und schnell fliegt sein gutes schwert, das ihn zum ritter geschlagen 1845, aus der scheide. Hoch schwingt er es empor und läßt es niedersausen voll grimmiger wut 1850. Und wahrlich trifft er seinen gegner gut: durch den berstenden helm und schädelknochen saust das schwert in den rumpf; diesen trotz des starken panzers bis zum gurt durchschneidend, dringt es weiter durch den sattel in den rücken des pferdes und macht nicht eher halt, als bis reiter und roß völlig gespalten am boden liegen 1583. Grausiges entsetzen packt die heiden: das ist kein mensch mehr, der solche hiebe austeilt, das ist der blitz, der vernichtend einschlägt; das ist der mit erhöhter kraft von den toten auferstandene Vivien 1856. In wilder, wahnwitziger flucht jagen sie alle von dannen zu den schiffen. „Ein wahres wunder hat Gui vollbracht, da vor ihm allein zwanzigtausend heiden fliehen!“ 1860 f. Der dichter selbst, von der begeisterung für seinen helden fortgerissen, ruft es aus.[1]) In seinem heldenmut will sich Gui sogar mit dem

[1]) Sollte nicht der auffälligen flucht der heiden ursprünglich eine tiefere ursache zugrunde gelegen haben? Nach v. 1789–1791 wäre wol anzunehmen, daß die heiden bei Guis wiedererscheinen glauben, er habe ein großes hilfsheer geholt, und daß sie deshalb von furcht ergriffen werden und fliehen. Doch in der *Ch. G.* hat Gui ja nur für ganz kurze zeit, die jedenfalls nicht ausreichte, ein ersatzheer herbeizurufen, das schlachtfeld verlassen.

stärksten der heiden, mit dem könig Deramé messen 1910.[1]) Dieser ist, obgleich verwundet, doch noch ein so starker gegner, daß sogar Wilhelm es sich zur ehre anrechnet, ihn zu besiegen und daher Gui den kampf verweigert.

Nachdem wir bei Gui solche heldenkraft kennen gelernt, verstehen wir auch den mut, und das selbstbewußtsein, die sich in seinen reden bekunden. Nur im bewußtsein seiner kraft erkühnt er sich zu dem ausspruch, daß er Wilhelms erbe beanspruchen würde, wenn sein onkel sterben sollte. Alle ritter, die ihm etwa dieses erbe streitig machen wollten, will er im kampf besiegen 1469 ff. Mit diesem großen selbstbewußtsein paart sich bei Gui ein ebenso berechtigter stolz, der nicht in übertriebenen ehrgeiz ausartet.

Wie Vivien, so ist auch sein bruder und verjüngtes ebenbild Gui reich an guten, edlen herzenseigenschaften, die sich besonders bekunden in seiner stellung zu Wilhelm und Guiburc. Wenn auch Gui durch seine reden und taten oft seinen onkel erzürnt, so weiß er ihn doch immer sehr schnell wieder zu besänftigen. Er ist ihm in aufrichtiger liebe zugetan. Als Wilhelm auszieht zum Archamp, da steigt er mit Guiburc auf die höchsten zinnen der burg, schaut ihm nach, solange er ihn sehen kann und empfiehlt ihn dem schutze gottes 1512 ff. Tief betrübt — allerdings spielt sein eigenes interesse dabei die größte rolle — ist er darüber, daß Wilhelm ohne einen verwanten, einen blutsfreund sich in den kampf begibt 1525. Er möchte mitziehen, um seinem onkel in der gefahr beistehen zu können 1539 ff. Daß es ihm damit völlig ernst ist, beweist er ja durch die tat. Nur durch hunger gezwungen, verläßt er Wilhelm; doch beeilt er sich so sehr wie möglich und stürmt auf den hilferuf des helden unverzüglich wieder herbei. Um ihm zu helfen entfaltet er, wie wir oben gesehen, seine äußerste tapferkeit und rettet dadurch seinem onkel das leben, wie er vorher Guiburc versprochen hat. Da Wilhelm sein pferd verloren, steigt Gui voll ehrerbietung ab und gibt Wilhelm das pferd Balçan, während er selbst nebenhergeht. Nachher erbeutet Wilhelm Deramés roß; da er aber gerne

[1]) Nach dieser stelle scheint die oben angeführte lücke in der handschrift keinen zweikampf zwischen Gui und Deramé enthalten zu haben.

Balçan behalten möchte, so überläßt Gui ihm dies pferd bereitwilligst und bittet nur um den kleinen sattel, den Wilhelm ja doch nicht brauchen kann 1959 ff.

Zu seiner pflegemutter Guiburc hegt Gui eine innige liebe und dankbarkeit. Ihr gilt die erste regung, welche der gedanke an Wilhelms etwaigen tod erweckt 1450 ff: wenn sein onkel sterben sollte, so will er sie in seinen schutz nehmen 1450, 1475; es wird ihr kein übel zustoßen, vor dem sie zu bewahren in seiner macht steht 1451. Er will für sie sorgen aus dankbarkeit dafür, daß sie ihn so gut gepflegt und erzogen hat 1452. Die tägliche fürsorge und pflege, die Guiburc ihm erwiesen hat, vermißt er schmerzlich auf dem schlachtfeld, und tiefe sehnsucht nach ihr erfaßt ihn dort 1749. Mit dem schwer verwundeten Deramé, der sich in großem schmerz am boden windet, wird er von mitleid ergriffen; er zieht sein schwert, tötet ihn und bereitet so seinen qualen ein schnelles ende.

Dem dichter schwebte bei der charakterzeichnung Guis zweifellos die gestalt Viviens vor augen. Wie Gui der leibliche bruder jenes idealen christlichen helden war, so sollte auch sein charakter dessen ebenbild sein. In der art der zeichnung der beiden charaktere treten jedoch auffällige unterschiede hervor. Das religiöse moment, das bei Vivien eine so große rolle spielt, ist bei Gui bis auf einen winzigen teil ausgeschaltet. Dasselbe beobachteten wir schon bei der charakterzeichnung Wilhelms im Wl. (s. o. p. 29 f.). Bei ihm ist schon der beweggrund zum kampfe nicht die religion, sondern kampfeslust und durst nach rache für seinen bruder. Den namen Gottes gebraucht er — wie Wilhelm — meist in ausrufen und beteuerungen 1468, 1538, 1747, 1760, 1769. Sonst bekundet Gui nur seinen glauben an die erlösung der welt 1525 und sein vertrauen auf Gott, der die kleinen ebenso gut beschützen könne wie die großen 1653 f. Gebete und danksagungen verrichtet Gui niemals — wie Wilhelm, und beide im gegensatz zu Vivien. — Ferner fällt in Guis charakterzeichnung die geringe zahl der gebrauchten epitheta auf. Nur das von ihm und Wilhelm gemeinsam geltende beiwort *reial compaignun* 1678 bezieht sich auf seine doch so hervorragende tapferkeit — man vgl. dazu die zahlreichen epitheta zu Viviens tapfer-

keit, oben p. 10. — Dreimal wird Gui von seinem onkel als *ber* bezeichnet, doch nur in bezug auf seine *raisun*; derselben eigenschaft gilt das einmal begegnende *senez* 1460 (cf. *Rol.* 1083). Sonstige epitheta führt Gui überhaupt nicht. Seiner ganzen charakterzeichnung ist eine feine humoristische — aber keineswegs komische — färbung eigen.

In der *Ch. R.* findet man bei Gui keinen einzigen der charakterzüge des Gui der *Ch. G.* wieder; er tritt ja sofort, wie schon oben erwähnt, sehr in den hintergrund und verschwindet bald aus der handlung. Gui, der vorher zwanzigtausend heiden in die flucht gejagt, wird jetzt umzingelt, sein pferd wird unter ihm getötet, er stürzt zu boden, und dreihundert heiden führen ihn gefangen und gefesselt vor den augen Wilhelms zu den schiffen (2071—2086). Von seiner klugheit ist gar nicht mehr die rede, auf seine kleine gestalt spielt nur vielleicht das epitheton *enfant od la gente facun* an (2358). Der besonderen, kleinen rüstung Guis in der *Ch. G.* erinnert sich der *Ch. R.*-dichter nicht mehr, sondern nach v. 2359—2361 trug Gui das feldzeichen des königs Mabun, ritt das streitroß Oliviers des Gasconen und war gerüstet mit panzer und helm des heidnischen Tedbalt l'Ésclavon. Von Guis hervorragendsten taten, der lebensrettung Wilhelms und der besiegung der zwanzigtausend heiden, weiß der *Ch.R.*-dichter überhaupt nichts. Auch ob Gui in der *Ch. R.* Viviens bruder ist, geht nicht aus ihr hervor. Gar keine besonderen charaktereigenschaften zeigt die rein statistische figur Guielins, eines der von Rainoart befreiten grafen. Meines erachtens hat diese figur mit dem Gui der *Ch G.* und mit dem Gui des anfangs der *Ch. R.* ebensowenig zu tun, wie alle übrigen grafen, die zusammen gefangen genommen und auch zusammen befreit werden — selbst von Guischart (s. o. p. 43) nicht abgesehen —, mit der *Ch. G.* zu tun haben. Dadurch, daß Suchier die verse 1704—1725 der hs. zwischen die verse 2089 u. 2090 verlegt — und dies zweifellos mit recht —, wird die situation in einer für Baists behauptung 'Guielin = Gui trotz 1721 gegen 1727'[1]) ungünstigen weise verschoben. Es folgen nun unmittelbar

[1]) Baist, Larchanz, Namenverzeichnis p. 98 unter Gui; ebenso Voretzsch, Af. Lit. II p. 205.

aufeinander die einzelgefangennahme Guis (2071—2085) und die summarische gefangennahme der anderen ritter. Diese reihenfolge wird noch gestützt: Guiburc fragt Wilhelm u. a. nach dem schicksal Guiots allein (2357 ff.), und unmittelbar nachdem sie dies erfahren fragt sie summarisch nach Walter Guielin und Reiner 2371—2372. Auffällig ist, daß bei Guiburcs fragen Bertram zwischen Vivien und Gui — die also nicht mehr enge zusammen gehören — gedrängt wird, und daß gerade er hier und immer fortab (cf. 3025 ff., 3493) vor den andern, mit ihm zusammen gefangen, eine sonderstellung einnimmt, die doch nur Guielin zukommen könnte, wenn er mit Gui identisch wäre. Am schluße der *Ch. G.* steht Gui auf dem höhepunkt seiner rolle: er hat seinem onkel das leben gerettet und hat die schlacht gewonnen. Gerade ist er im begriff, sein ziel, nämlich ehre, erbe und lehen zu erringen, (cf. v. 1521—1522, 1659), zu erreichen — schon hat Wilhelm ihm mehrfach erbe und lehen versprochen, und ehre hat er ja genug verdient —, als er ganz plötzlich aus der handlung verschwindet, mögen wir nun seine gefangennahme hinzunehmen oder nicht. Dann tritt Rainoart auf. Er rettet Wilhelm das leben, gewinnt die schlacht, erringt ehre und erhält von Wilhelm zuerst als versprechen, dann in wirklichkeit lehen und erbe; er verrichtet also, von einzelzügen abgesehen, dieselben taten wie Gui und erreicht das, was dieser vergeblich erstrebt hat. Er hat also Gui völlig aus seiner rolle verdrängt, diese zum teil wiederholt und zu ende gespielt. Also mußte der *Ch. R.*-dichter neben Rainoart Gui fallen lassen: Gui kann in der *Ch. R.* nicht mehr auftreten und tut es auch nicht. Die rolle Guischardets im *C. V.*, die schon eingangs kurz gezeichnet wurde, beruht also einfach auf der verschmelzung von Gui und Rainoart.

---

### 6. Tedbalt.

Die ganze Tedbaltepisode gehört nicht zum eigentlichen kern des *Vivienliedes*,[1]) sondern ist nur rein äußerlich, wenn

---

[1]) Diese bezeichnung gebrauche ich hier nicht in dem sinne wie oben Vl., d. i. erster teil der *Ch. G.*, sondern ganz allgemein für irgendwelche *chanson*, die Viviens kampf und tod auf dem Archamp behandelt.

auch geschickt, mit ihm verwoben.[1]) Zweifellos steht sie dem stoff eines Vivienepos[2]) ursprünglich ebenso fern, wie dieser stoff seinerseits dem Wilhelmzyklus ferne steht. Doch braucht deshalb die Tedbaltepisode keineswegs 'unecht' (Weeks, Terracher!), also erst nachträglich von einem redaktor eingefügt worden zu sein. So natürlich leitet sie die Archampschlacht ein, so oft finden sich in *Archanz* und in andern zyklischen *chansons* anspielungen auf sie, daß sie doch wol sehr früh, vielleicht schon in der ersten bearbeitung des Vivienstoffes, und das könnte möglicherweise schon die *Ch. G.* oder deren geänderte fassung (s. o. p. 20 f.) sein, ihre verwendung gefunden haben mag. Der dichter unserer *chanson* hätte dann die drei stoffe: Tedbaltstoff, Vivienstoff und Wilhelmstoff nach einem wolüberlegten, künstlerischen plan mit einander verkettet. Dabei bleibt hier vorab gleichgültig, ob die einzelnen stoffe vorher selbständig nebeneinander bestanden haben, ob sie andern *chansons* entlehnt sind, oder ob der dichter sie selbst erfunden hat (s. II. teil $A^{I.}$ und schluß A.).

Für die epische persönlichkeit Tedbalts, wie sie uns in der *Ch. G.* entgegentritt, ist eine historische grundlage nicht zu finden. Sie beruht wol auf reiner erfindung, und irgend ein dichter (vielleicht der *Ch. G.*-dichter) legte ihr aus lokalpatriotischer abneigung gegen die Berrichons den namen eines solchen bei, vielleicht gar mit anspielung auf eine historische persönlichkeit. Darüber sagt Suchier (ZrP. 29, p. 644 anm.): 'Tedbalt von Berri ist der Geschichte unbekannt. Die Verse 229 f. erinnern an den Grafen Thibaud le Tricheur von Chartres, der im 12. Jahrhundert lebte und Gebiete von Berri als Lehen beanspruchte und besaß, vgl. Clouet in den Mém. de la Société historique du Cher, II. Reihe, Bd. II. Bourges 1875, S. 83—88.' Raymond Weeks (Rom. 34, p. 261) bemerkt folgendes: 'Tibaut de Bourges est peut-être l'original de Tibaut d'Aspremont, parent de Ganelon qui paraît dans plusieurs chansons. Il y a un intéressant passage des *Nerbonesi* à citer ici. Charlemagne, avant de mourir, maudit Tibaut et Ganelon et »cet autre Tibaut d'Arabie« II, 254.'

[1]) Cf. Weeks' und Terrachers ansichten bei W. Schulz p. 213, 224. Hier auch die literaturangaben dazu.

[2]) Siehe vorige seite, anm. 1.

Zu dem namen *Tedbalt, Tibaut* cf. außer Langlois noch G. Paris, Hist. litt. de la France XII p. 429 und F. Settegast, Quellenstudien zur galloromanischen Epik. Leipzig 1904, p. 47.

Ich gehe über zur charakteristik Tedbalts in der *Ch. G.* Sahen wir in Vivien das ideal eines ritterlichen helden, die verkörperung aller eigenschaften, die einen mann zieren, so ist Tedbalt das gerade gegenteil. Im *Rol.* sind die den braven rittern entgegengesetzten gestalten die verrätertypen, vor allem Ganelon. Von diesem typus sieht unser dichter völlig ab; er zeichnet in Tedbalt eine mehr komische, denn eine schurkige figur.

Tedbalt de Beürges, wie er beim eintritt in die handlung genannt wird, ist herr von Berri (*de Berri li plus maistre*) 161 und führt den titel *quens* (*cunte*) 29, 152 u. ö. Sein alter sowie sein äußeres werden nicht näher bezeichnet. Wenn er ins feld zieht, wird er prächtig ausgerüstet; wahre prunkstücke sind die kostbare satteldecke, die mit gold und edelsteinen verziert ist (353 f.), und sein schöner schild. Dieser ist mit gold umrändert und sein buckel ist mit arabischem gold geziert. Sogar die schildfessel, die schildriemen und alle äußeren teile sind mit gold beschlagen (374 ff.).

Tedbalt ist, wie gesagt, eine ausgeprägt komische figur; mit köstlichem humor hat der dichter es verstanden, die hörer auf kosten dieses 'helden' lachen zu lassen. Betrunken, *que plus ne poeit estre* 33, tritt er in die handlung ein, unfähig, die wichtigkeit der botschaft von Deramés einfall zu begreifen, oder auch nur einen klaren gedanken zu fassen. *„Que feruns, que feruns“* 47, 49 fragt er aus ratlosigkeit und unselbständigkeit und nicht wie Karl im *Rol.*, um die ihm erteilten ratschläge zu erwägen und dann sich ein eigenes urteil zu bilden (cf. Graevell p. 53). Auf den guten rat Viviens antwortet er garnicht, sondern er läßt Esturmi an seiner stelle antworten. Der hörer mag sich wol leicht ausmalen, wie er stumm und stumpf dasteht und den stieren blick verständnislos von einem zum andern schweifen läßt. Als Esturmi in erregung gerät und Vivien schmäht, da faßt er dies wort auf und schmäht gedankenlos mit 80 f., hält er es doch mehr mit Esturmi als mit Vivien. In diesem wichtigen augenblick weiß

er nichts besseres zu tun, als sich wein bringen zu lassen und seinem neffen Esturmi, der seiner ansicht nach so schön geredet, zuzutrinken 91 f. Ein schimmer von einer bevorstehenden schlacht ist in seinen geist gedrungen, und mit großem zechermut, durch den wein angefacht, prahlt er von seinen großen heldentaten 93 ff., bei denen ihm das wichtigste der große lärm, den man sieben meilen weit hören kann, sein wird 94. In katerstimmung erwacht er am folgenden morgen; sein mut ist verflogen; jetzt, da er nüchtern ist, zeigt sich seine wahre natur. Mit noch verschleierten augen tritt er an das fenster und sieht die gewaltigen heeresmassen, die sich über nacht versammelt haben. Da erinnert er sich dunkel, daß am abend vorher von Sarrazenen die rede war, und schon glaubt er den feind vor sich zu sehen. Solche furcht erfüllt seine seele, daß er nicht wagt zur erde zu blicken, sondern ins blaue starrt 103. Vivien tritt hinzu, wiederholt seinen guten rat 115 ff., und Tedbalt scheint jetzt auch gar nicht abgeneigt, ihn zu befolgen. Doch er hat ja keinen eigenen, festen willen; Esturmi braucht ihm nur vorzulügen, er, Tedbalt, habe es sich verschworen, Wilhelm zu rufen, da fügt er sich seinem neffen 131 ff., nicht ohne sich mit theatralischer gebärde den anschein der festigkeit und des mutes geben zu wollen 133 f. Die plötzlichen anwandlungen von heldenmut verlassen ihn stets sehr schnell. Auf dem Archamp angelangt, möchte er doch nicht in den kampf gehen, ohne vorher die stärke des feindes ausgespäht zu haben. Dies selbst zu tun, ist er zu furchtsam. Hat er vorher auf einen flüchtigen blick hin seine eigenen leute für Sarrazenen gehalten, so glaubt er jetzt, als am horizont die hohen schnäbel der heidnischen schiffe auftauchen, schon deren lagerstatt zu erschauen, was seinen mut keineswegs anspornt 154. Vivien erteilt ihm einen rat, aus dem er aber nur die seiner eitelkeit schmeichelnden und vor allem die seinem eigenen plan vorschub leistenden worte heraushört: „*Si poi as homes pur bataille champel, vez ci un val: fai les tuens assembler, pren tes messages, fai tes amis mander*“ 178 ff. Das wird er gewiß tun, und mit diesem vorher gefaßten entschluß steigt er nun auf den hügel 186. Beim anblick der wirklichen Sarrazenen wird er von furcht so überwältigt, daß er, alles

um sich her vergessend, ins leere starrt 190 f. Er kann seinen leuten die größe des heidenheeres nicht entsetzlich genug schildern: 'wer nun nicht flieht, der mag bald tot daliegen' 196. Und dann prägt er das für ihn so hervorragend charakteristische geflügelte Wort, das seine gesinnungsgenossen so freudig aufgreifen: *„Alum nus ent pur noz vies guarir!“* 197. Die furcht ist ihm derart in die glieder gefahren, daß er nicht einmal wagt, sein heer auf dem rückzug zu führen, und diese aufgabe freiwillig seinem untergebenen Vivien übertragen will 198 ff. Er wird Wilhelm rufen; der mag, wenn er es wagt, gegen die heiden kämpfen; er selbst wird es nicht ohne jenen wagen 201 ff. Tedbalts furcht scheint sogar den heiden bekannt zu sein, denn als sie ihn auf dem hügel an seinem großen schild erkennen, da wissen sie gleich, daß er ein großes heer und viele freunde hinter sich haben muß 216 ff.: allein würde Tedbalt nicht wagen auf den hügel zu steigen! 220a.

Mehr und mehr nähert sich die handlung, was Tedbalts rolle angeht, ihrem höhepunkt. Als letztes retardierendes moment ist anzusehen die frage *Qu'en loez?*, die Tedbalt einmal an Vivien 254, dann an Esturmi 256 richtet. Daraufhin bricht die 'katastrophe' herein, und nun wendet der dichter allen ihm zu gebote stehenden humor an, um würdig die unerhörte tat des Berrichon zu schildern. Tedbalt fordert seinen neffen auf, das fähnlein, daß doch sonst der ritter als höchstes ehrenzeichen bis zum letzten blutstropfen zu verteidigen pflegt, herunterzureißen und in den kot zu treten 264. Mit komischer offenheit gesteht jetzt der 'held' seine furcht: Um keinen preis möchte er vom feind erkannt werden, der es vor allem auf den fahnenträger absieht 265 f. Höchsteigenhändig legt der graf seine lanze quer über den sattelbogen und reißt das feldzeichen vom schaft herunter 273 ff. Um jegliche spur zu verwischen tritt er es mit den füßen tief in den schlamm 276 und redet es an nach art der *regrettements*: „Lieber will ich, mein feldzeichen, daß der blitz des himmels dich verzehre, als daß du mich in der schlacht den feinden verrätst!“ 276 f. Man stelle sich die lachsalve der damaligen ritterlichen zuhörer bei dieser stelle vor! Der dichter hat es verstanden, das schmähliche in Tedbalts handlung

noch besonders plastisch hervortreten zu lassen, dadurch, daß er ihr die erhabene und ergreifende szene, die Viviens höchsten heroismus ausmalt, unmittelbar folgen läßt. Mit wahrer wollust schildert dann der dichter den *cuart cunte* auf der flucht, und er gefällt sich darin, ihn bis zum äußersten dem fluch der lächerlichkeit preiszugeben. Pfeilschnell schießt Tedbalt dahin, auf der flucht nach Beürges begriffen 391; da trägt ihn sein pferd unter einem galgen her, an dem vier schufte so tief herunter baumeln, daß Tedbalts mund die leichen streift 343. Furcht, scham und ekel packen ihn da mit solcher gewalt, daß er seine satteldecke ganz beschmutzt 348; er hebt den schenkel hoch und stößt sie von sich *cum il sent que conchiĕe est tote* 349. (Und seine hose?!) Sofort regt sich sein geiz und seine geldgier: obgleich die decke unbrauchbar geworden, will er sie nicht zurücklassen. Aber er wagt auch aus furcht nicht, seine flucht zu unterbrechen und fordert daher den ihm folgenden Girart auf, die decke mitzubringen 352. Doch der verfolgt ganz andere ziele: nicht auf die satteldecke, sondern auf Tedbalts ganze rüstung hat er es abgesehen. Er weiß Tedbalts habsucht so anzuregen, daß sie seine furcht überwiegt und ihn zum anhalten bewegt 358—364. Es ist eine recht plumpe list, die er anwendet, doch genügt sie vollauf, Tedbalts dummheit zu übertölpeln. Waffenlos greift Girart den wolbewaffneten an und wirft ihn kopfüber aus dem sattel 369 ff. Der feige schwächling denkt gar nicht daran, sich zu wehren, sondern läßt sich ruhig schild, panzer, schwert und schlachtroß rauben. Wie werden die ritterlichen zuhörer auch an dieser stelle über den *cuart cunte* ein homerisches gelächter angestimmt haben. Ganz kopflos, nur darauf bedacht, sein kostbares leben in sicherheit zu bringen, setzt Tedbalt auf dem von Girart zurückgelassenen lastpferd (*runcin*) seine flucht fort, unbekümmert um die schmach die darin für ihn liegt.[1]) Die straße hat er verloren, er achtet in seiner angst gar nicht auf den weg, der ihm plötzlich durch einen unüberwindlichen zaun einerseits und durch eine hammelherde

[1]) Cf. Oschinsky, Der Ritter unterwegs und die Pflege der Gastfreundschaft im alten Frankreich. Diss. Halle 1900. 'Auf einem ... *roncin* zu reiten, gilt für einen ritter als schmach', p. 10.

andrerseits versperrt ist. Nur nicht den Sarrazenen in die hände fallen, ist sein einziger gedanke; er wählt das weniger gefährliche hindernis und sprengt mutig mitten in die herde hinein, weder nach rechts noch nach links schauend 398. Ein hammel verfängt sich in seinem steigbügel 399, 400; ahnungslos schleift er ihn mit in so toller jagd, daß er, in Beürges ankommend, nur noch den kopf des tieres wie seine jagdbeute am sattel hängen hat 402 f. Das hohngelächter der bürgerschaft sich auszumalen, und darin mit einzustimmen, überläßt der dichter ganz dem hörer. Wenn diese hammelepisode auch nicht originelle erfindung unseres dichters ist — sie ist der volkssage entnommen und kehrt in andern modifikationen auch in sonstigen epen wieder —, so ist sie doch mit großem geschick und passend hier eingeflochten. Wie Tedbalt als betrunkener in die handlung eingetreten, und seine rolle stets das gaudium der hörerschaft bildet, so verschwindet er auch unter dem hohngelächter der menge.

Werfen wir noch einen kurzen blick zurück, um im zusammenhang ein knappes bild von Tedbalts charakter zu zeichnen. Tedbalt ist die wolgelungene karikatur eines ritters: feige und furchtsam; dumm, eitel, ohne selbständiges urteil; ein trunkenbold und heuchlerischer prahlhans, dem jegliches ehrgefühl abgeht; er vereinigt in sich alle die eigenschaften, die ein wahrer ritter nicht haben sollte. Kann es da wunder nehmen, daß er bei allen, die ihn kennen in sehr geringem ansehen steht! Vivien behandelt ihn, obgleich er sein vorgesetzter ist, nur mit ironie; Girart macht sich kein gewissen daraus, ihn auf die schmählichste weise zu behandeln; die wackern seiner mannen kümmern sich gar nicht um ihn, sondern wählen Vivien zu ihrem führer; die feigen wenden sich zwar mit ihm vom schlachtfeld, lassen ihn aber bald im stich, um ihre eigenen wege zu gehen. Der einzige, der ihm näher steht, ist sein neffe Esturmi. Dieser hat über ihn unumschränkte gewalt gewonnen, die er aber in unredlicher weise für seine egoistischen zwecke gegen seinen widersacher Vivien ausbeutet. Aber auch er verläßt seinen onkel im augenblicke der gefahr, sodaß Tedbalt ganz ohne wahren freund hilflos dasteht.

Die darstellung eines feiglings ist in unserer *chanson*

ganz originell, wenigstens ist uns kein älteres denkmal erhalten, in dem dieser typus begegnet. In späteren *chansons* kehrt er öfters wieder. Eine direkte anlehnung an die figur Tedbalts finden wir in dem etwas jüngeren epos von *Ogier de Danemarche*. Hier spielt der feigling, der Langobarde Alori, aber nur eine nebenrolle. Alori erbietet sich freiwillig zum bannerträger (*Og.* 438). Er zieht mit einem teil des heeres, mit seinen Langobarden in die schlacht. Furcht und entsetzen faßt ihn beim anblick der heidenscharen. Zitternd am ganzen körper und kaum mehr imstande, sich im sattel zu halten (*Og.* 476—478), wendet er sich an Gilibert *son parant* (*Og.* 479) mit einer rede, deren inhalt dem wort Tedbalts *Ki or ne fuit tost i puet morz gisir* (*Ch. G.* 196) genau entspricht. Darauf erwidert jener verwante: *„Fuions nous ans, car à la mort n'a nus recuvremant"* (*Og.* 490 f.: *Ch. G.* 197). Beide wenden sich dann mit ihrer heeresabteilung spornstreichs davon. Das sieht Ogier (*Og.* 550). Mit wenig leuten, die ihm zu folgen geloben, eilt er dem flüchtling nach und stellt ihn zur rede. Alori macht ausflüchte und sagt: *„Pensés de vus et du Hainaus* (Var. *Hernois*) *garir"* (*Og.* 581 : *Ch. G.* 415[a]). Ogier faßt Alori mit der faust am halse (*Og.* 585 : *Ch. G.* 369) und wirft ihn aus dem sattel (*Og.* 586 : *Ch. G.* 371—372), sodaß der feigling betäubt (*estordi*) wird (*Og.* 587 : *Ch. G.* 388). Dann rüstet sich Ogier mit Aloris waffen (*Og.* 590 : *Ch. G.* 386); er nimmt dem besiegten panzer und helm ab, steigt auf dessen gutes roß, schwingt das feldzeichen, dessen goldzipfel ihm bis auf die hand schlagen (*Og.* 596 : *Ch. G.* 321) und eilt karl zu hilfe (cf. *Ch. G.* 438).

Wie aus dieser kurzen angabe erhellt, ist die fluchtszene im *Og.* die genaue nachahmung der fluchtepisode in der *Ch. G.*, und zwar spielt Alori die rolle Tedbalts, Ogier die doppelte rolle Girarts und Viviens. Was die art der darstellung derselben szene in beiden epen anbelangt, so ist die in der *Ch. G.* der in *Og.* an poetischer schönheit weit überlegen. Der mit urwüchsigem, unwiderstehlichem humor gewürzten schilderung unserer *chanson* steht gegenüber die trockene aufzählung der tatsachen mit der wiedergabe von prosaischen reden.

## 7. Esturmi.

Nur sehr wenig greift Esturmi in die handlung ein, und doch hat der dichter es wol verstanden, in diesen kurzen momenten den charakter Esturmis in groben, nur andeutenden strichen, gleichsam skizzenhaft darzustellen.

Eine historische persönlichkeit liegt dem epischen Esturmi nicht zugrunde. Er ist wol vom dichter geschaffen etwa als parallele zu Tedbalt und deshalb diesem auch als neffe zugesellt (s. o. p. 4). Wie der onkel, so ist auch der neffe; ihre verwantschaft erstreckt sich bis auf den charakter.

Esturmi ist ein feigling; doch weiß der dichter einen sehr feinen psychologischen unterschied zu konstruieren zwischen seiner und Tedbalts feigheit. Tedbalt ist feige aus angeborener furchtsamkeit: in der gefahr, oft ist sie nur eingebildet, verliert er völlig den kopf; er weiß dann keinen rat, verunreinigt vor angst seine satteldecke, ja er läßt sich sogar willenlos, ohne den geringsten versuch zur gegenwehr von einem waffenlosen knappen die ganze rüstung entreißen. Ganz anders ist Esturmis feigheit beschaffen: sie ist nicht angeboren, sondern sie ist eine bewußte, auf die vernunft begründete, fast möchte ich sie eine *Falstaff*feigheit nennen. Er kennt seinen herrn sehr genau; er weiß daher, daß er es sich erlauben darf, feige zu sein, und da dies angenehmer ist, als den gefährlichen kampf aufzunehmen, so zieht er es eben vor, feige zu sein. Deshalb verliert er, wenn die gefahr unumgänglich an ihn herantritt, nicht die besinnung, sondern er sucht sich ihrer zu erwehren. Auch er wird auf der flucht von dem nunmehr bewaffneten Girart angehalten 413; trotzig und herausfordernd stellt er sich ihm entgegen und nimmt den kampf auf 415 ff. Nur Girarts größerer kraft und gewantheit gelingt es, ihn ritterlich zu besiegen 420 ff. Esturmi ist auch durchaus keine komische figur; nirgends darf der hörer auf seine kosten lachen. Wenn er beim herunterreißen des feldzeichens sagt: „*A Deu beneïçun!*“ 267, so ist dies nur der komik, mit der der dichter die ganze szene um Tedbalts willen behandelt, angepaßt.

Tedbalt ist ein furchtsamer und schwacher, daher im grunde harmloser charakter. Das letzte ist Esturmi durch-

aus nicht. Er ist zu verständig, um nicht die schlechtigkeit der ratschläge, welche er Tedbalt erteilt, einzusehen. Er könnte auch die folgen übersehen, aber er will es nicht. Seinen einfluß auf Tedbalt kennt er ganz genau und nutzt ihn in schnödester weise aus gegen Vivien, mit dem er von vornherein auf gespanntem fuß steht. Da er mit seinen hohlen phrasen nicht gegen die vernunftsgründe Viviens ankommen kann, so geht er zu ungerechten schmähungen über 77 ff. Selbst zur lüge greift er, um sein ziel zu erreichen. Auf Tedbalts frage: „*Ai jo mandé Guillelme?*“ antwortet er: „*Nenil, bels sire; qu'il n'i puet a tens estre!*“ 130. Davon war vorher garnicht die rede und noch weniger von Tedbalts schwur 131. Diese kampfesweise verrät einen unedlen, niedrigen, ja niederträchtigen charakter.

Überwuchert werden alle eigenschaften Esturmis von einem grenzenlosen egoismus, der sich äußert in der mißgunst, dem neid auf den ruhm anderer, und der seinen typischsten ausdruck erhält in dem wort: „*Que chascuns penst de sa vie guarir!*“ 257. Dieser egoismus treibt ihn bis zur roheit, die er in der erbarmungslosen behandlung seines pferdes an den tag legt 410.

Irgend welches ehrgefühl geht Esturmi völlig ab. Nicht nur, daß er ganz skrupellos die ehrloseste handlung begeht, die für einen ritter nur denkbar ist, daß er nämlich sein feldzeichen herunterreißt und in den schmutz tritt 268 ff., nein, er steckt auch ohne weiteres die schwere beleidigung ein, die Vivien in höchster wut ihm entgegenschleudert: „*Or oi parler mastin!*“ 260. Der dichter selbst macht aus seiner antipathie gegen Esturmi keinen hehl; er bezeichnet ihn als *li glut* 268, während er von Tedbalt schlimmstenfalls *li cuart cunte* oder *malvais sire* sagt.

---

### 8. Deramé.

Der dichter des *Rol.* macht in der charakterzeichnung der christlichen und heidnischen personen gar keinen prinzipiellen unterschied (cf. Graevell p. 4). In demselben maße wie die franken, werden auch die wichtigsten der heiden als stark hervortretende, individuelle persönlichkeiten geschildert, und

ihre charakterisierung bis ins einzelne durchgeführt. Ganz anders in unserer *Ch. G.* Hier wird nur ein heide mit namen genannt: der Sarrazenenkönig Deramé.[1]) Durch seinen einfall auf dem Archamp wird er der eigentliche urheber der Archampschlacht, also ist er für die ganze handlung der *Ch. G.* von grundlegendster bedeutung. Da begegnen wir nun der auffälligen und merkwürdigen erscheinung, daß Deramés rolle in gar keinem verhältnis zu seiner bedeutung steht. Während aller drei schlachten in der *Ch. G.* tritt der Sarrazenenkönig überhaupt nicht hervor. Seltsamerweise ist überall da, wo wir in der *Ch. G.* dem namen Deramés begegnen — sehen wir einmal von der schlußszene v. 1891 ff. ab — die person selbst gar nicht am orte der jeweiligen handlung anwesend, und umgekehrt wird ihr name da, wo sie am orte der handlung zugegen ist — und das ist ja stets der fall, wenn die handlung, wie sie es die meiste zeit tut, auf dem Archamp spielt —, niemals erwähnt. So ist die dritte Archampschlacht schon zu ende, denn alle heiden sind ja vor Gui geflohen, und noch ist Deramé nicht handelnd oder redend hervorgetreten. Der grund für dieses geflissentliche umgehen einer charakterzeichnung ist zweifellos in der vorlage zu suchen und nicht bei unserm dichter, der ja selbst in sehr wenigen strichen (cf. Esturmi) einen individuellen charakter zu zeichnen versteht. Die eigentliche handlung der *chanson* endigt mit der flucht der heiden, und das scheint auch der abschluß der vorlage gewesen zu sein.[2]) Unser dichter empfand das gänzliche fehlen des heidenkönigs als mangel und daher hat er noch die episode von Deramés tod angehängt und schon in der eingangslaisse v. 6 sie angekündigt.

In diesem auftreten Deramés, so kurz es auch ist, zeichnet der dichter noch manche charakterzüge des Sarrazenenkönigs. Auf den tod verwundet, liegt Deramé, ganz mit blut und

---

[1]) Im Vl. ist die form dieses namens stets '*Deramed*', im Wl. '*Deramé*'. Ich gebrauche einheitlich die letzte.

[2]) Daß Deramé vorher nur in einer ganz kurzen, episodischen rolle aufgetreten sein soll, und das gerade an einer stelle, wo die hs. eine lücke aufweist (s. o. p. 47 anm. 1), will mir nicht recht glaubhaft scheinen.

schmutz bedeckt, auf dem schlachtfeld, also hat er selbst an dem heißen ringen teilgenommen. Sein mut, seine kühnheit und auch seine tapferkeit haben ihn jetzt noch nicht verlassen. Beim anblick des siegreichen Wilhelm werden diese eigenschaften neu belebt und so angefacht, daß er ungeachtet seines zustandes, den kampf wieder aufnimmt: er allein gegen den starken Wilhelm und den heldenhaften Gui. Mit außerordentlicher geschicklichkeit springt er, der todesmatte, in einem satz vom boden aufs pferd und zieht sein schwert 1895—1899. Daß er besiegt wird ist nur zu natürlich und nicht einem mangel an tapferkeit zuzuschreiben.

Von tiefempfindsamem gemüt zeugen die *regrettements* an sein pferd, das Wilhelm davonführt 1935—1939, 1945—1950.

Wenn Deramé in der *Ch. R.* wieder auftritt, so ist dies wiederum ein recht deutliches kriterium dafür, daß die *Ch. R.* nicht die direkte fortsetzung unserer *Ch. G.* ist, sondern die einer solchen fassung, die nicht seinen tod erzählt. In der *Ch. G.* ist Deramé alleiniger führer und befehlshaber des gesamten heidenheeres; an der einzigen stelle wo er in der *Ch. R.* auftritt (2085)[1] ist er nur einer von sehr vielen — es werden v. 1710 ff. und 2056 ff. deren je dreißig (!) aufgezählt — gleichberechtigt nebeneinanderstehenden königen. Nun zeigt der tod Alderufes in der *Ch. R.* eine auffallende ähnlichkeit mit dem tode Deramés in der schlußszene der *Ch. G.* Nach längerer diskussion über religiöse fragen entbrennt ein zweikampf zwischen Wilhelm und Alderufe, der zunächst damit endigt, daß Alderufe aus dem sattel geworfen wird (*Archanz* 2124 — 2132). Dann springt Alderufe wieder auf, Wilhelm eilt hinzu, zieht sein schwert und schlägt seinem gegner den ganzen schenkel vom rumpf, sodaß der heide hinstürzt. Als da Wilhelm sein pferd fortführt, beklagt er das tier mit ganz ähnlichen *regrettements* wie Deramé; Wilhelm verhöhnt ihn in fast denselben worten wie vorher den Deramé und schlägt ihm dann, und dies ist die bedeutendste abweichung von der *Ch. G.*, selbst das haupt ab 2208. Wie ist diese eigenartige stelle im verhältnis zur schlußszene der *Ch. G.* zu bewerten? Daß der *Ch. R.*-dichter jene szene gekannt, ist wol

[1]) Auch hier ist er eine nur statistische figur.

nicht zu bezweifeln. Aber weshalb flicht er sie in seine chanson ein, da er ja sonst nicht die *Ch. G.* als vorlage benutzt? Weshalb überträgt er sie auf eine andere person als Deramé, der für ihn ja gar nicht tot ist?

Ganz anders ist die epische figur Deramés behandelt in der — direkten oder indirekten — nachahmung von *Archanz*: in *C. V.-Al.* Hier ist er nicht mehr die ganz im hintergrunde verborgene gestalt, sondern er spielt eine selbständige rolle, ja er ist zuweilen sogar protagonist der handlung. Daher ist hier sein charakterbild weit deutlicher erkennbar als in *Archanz*, wenn es auch durchaus nicht vollkommen ist. Deramés zug zum Archamp wird im *C. V.* durch Vivien selbst veranlaßt, der durch unmenschliche grausamkeit den heidenkönig zur wut und rache reizt. Durch dieses moment gewann allerdings Deramé bei den Altfranzosen ebensowenig an sympathie wie Vivien dadurch solche verlor.

Sonst weicht die charakteristik im *C. V.* kaum ab von der in *Al.*, die K. Schneider p. 34 f. behandelt hat.

---

## 9. Guiburc.

'C'est surtout dans les portraits de femme que se relèvent l'originalité de nos premiers poètes et la hauteur de leurs âmes!' In vollem maße gilt dies wort Léon Gautiers[1]) von dem dichter der *Ch. G.* Die einzige frauengestalt, die er vorführt, Guiburc, Wilhelms gattin, hat er mit interesse und liebe, und daher mit fleiß und kunst gezeichnet. In Guiburc sehen wir die früheste uns überlieferte darstellung eines durchgebildeten, ausführlicher gezeichneten frauencharakters, in der af. heldenepik. Schon vor der abfassung unserer *Ch. G.* scheint allerdings ein lied vorhanden gewesen zu zein, welches die bekehrung Guiburcs und ihre vermählung mit Wilhelm behandelte, denn diese ereignisse setzt der dichter bei seinen hörern als bekannt voraus und spielt nur ganz flüchtig darauf an 948 f., 1424. Der kern der gestalt mag also unserm

[1]) In Julleville, L. L. fr. I p. 139.

dichter schon vorgelegen haben. Ist es ihm nun gelungen, ihn zu einem vollständigen, einheitlichen charakterbild auszugestalten?

Über das äußere, die erscheinung Guiburcs erfahren wir gar nichts. Sie ist christin, und zwar besitzt sie, wie es sich für die gattin des vorkämpfers der christenheit geziemt, alle einen christen zierenden eigenschaften in hohem maße: *Nen out tel femme en la crestiënté ... pur eshalcier sainte crestiënté ne pur la lei maintenir e guarder* 1489, 1491 f. Sie glaubt, daß Gott sie am tage des großen gerichtes 1426 auferwecken und ihre seele wieder zu sich nehmen wird 1425. Auf ihn setzt sie ihre ganze hoffnung und ihr zuversichtliches vertrauen. Sie weiß ja, daß er der beste, mächtigste freund des menschen 1008, sein gütiger vater 1084 ist, und deshalb empfiehlt sie seinem allmächtigen schutz ihre lieben 1071, 1494, 1514, 1554. Seiner liebe und seiner gnade ist sie gewiß 1277, 13121, 1353; 1255; er wird erbarmen haben mit ihr sünderin, wie sie sich voll demut selbst nennt 1425. In dankbarkeit erinnert sie sich gerne daran, daß der Gott der herrlichkeit sie zur bekehrung gebracht hat 1424. Bei ausrufen und beteuerungen gebraucht sie mit vorliebe den namen gottes 1056, 1248, 1255, 1277, 1321 u. ö.

Schon seit mehr als fünfzehn jahren ist Guiburc Wilhelms gattin. Ihre liebe zu ihm ist in der zeit der ehe nur gefestigt. Als die beiden gatten arm in arm am fenster ihrer burg stehen, hinausschauend in das weite land zu ihren füßen 941 f., da preist Wilhelm die stunde, da Guiburc seine lebensgefährtin wurde; er weiß es sehr wol zu schätzen, daß es in der ganzen christenheit keine frau gibt, die so wie sie ihrem herrn dient und ihn ehrt 1489—1490. Guiburc geht völlig auf in der sorge für ihren gemahl; in freud und leid steht sie ihm hilfsbereit zur seite. Kaum ist Wilhelm ausgezogen zur blutigen Archampschlacht, um seinem bedrängten neffen hilfe zu bringen, als Guiburc, die wol die stärke der heiden kennt, schon boten ausschickt, um ein neues heer zusammenzubringen 1234. Bald zeigt sich, wie nützlich ihre fürsorge war, denn Wilhelm kehrt zurück als besiegter, da er alle seine mannen verloren hat; nur die leiche Guischarts bringt er zurück. Tiefster schmerz durchdringt ihre seele bei diesem

anblick, doch angesichts des großen kummers ihres gatten vergißt sie ihr eigenes leid 1319 und denkt nur daran, ihn zu trösten. Sie versteht es, ihn wieder aufzurichten, seinen mut, seine tatkraft, seinen stolz aufs neue zu entfachen, ihm hoffnung und damit neue kraft und freude einzuflößen. Noch handelt es sich darum, das von ihr gesammelte heer zum auszug zu bewegen; auch diese sorge nimmt sie ihm ab, sie weiß rat und hilfe. Und wie zahlreich sind die kleinen aufmerksamkeiten, die sie ihrem gatten erweist! Sie bedient ihn eigenhändig beim essen, reicht ihm wasser und handtuch und trägt die speisen auf 1403 ff. An seinen großen appetit knüpft sie noch ein ermutigendes wort: wer so essen kann, der wird schon nicht feige vom schlachtfeld fliehen noch seinem geschlecht zur unehre gereichen 1432—1434. Dann begleitet sie ihn zur lagerstatt; sanft streichelt[1]) sie ihn, hilft ihm, bleibt bei ihm bis er eingeschlafen und empfiehlt ihn dem schutze Gottes 1487 ff. Als Wilhelm sich zum kampfe rüstet, ist sie ihm dabei behilflich: sie führt sein gutes pferd herbei und hält ihm den steigbügel. Beim abschied neigt sie sich zur erde und küßt seinen fuß 1505. Dann steigt sie auf die höchsten zinnen der burg, auf den söller, schaut ihm nach, solange sie ihn sehen kann und empfiehlt ihn dem schutze Gottes 1510 ff.

Ein weiches, empfindsames herz hat Guiburc auch für alle andern, die ihr nahe stehen. Ihre neffen Vivien und Gui hat sie fünfzehn jahre lang mit mütterlicher liebe und sorgfalt erzogen 687, 1452. Tiefen schmerz empfindet sie, als sie hört, in welcher gefahr sich Vivien auf dem Archamp befindet. Ihr mitleid, ihre hilfsbereitschaft zeigen sich nun in schönstem lichte. Wie bestürmt sie Wilhelm, doch so schnell wie möglich seinem neffen zu hilfe zu eilen! Ganz vorzüglich charakterisiert der dichter ihre erregung durch die schnelle folge von ganz kurzen, hervorgestoßenen imperativsätzen 1006 ff. Als Wilhelm doch noch zögert, da wirft sie sich ihm heftig weinend zu füßen, küßt seinen schuh und drängt: *„Socor le, sire! Net chalt a demurer“* 1032. Weniger groß scheint ihre liebe zu ihren blutsverwanten zu sein. Ihrem neffen Guischart, ist sie zwar herzlich zugetan, denn groß ist ihr schmerz, als

[1]) Über die bedeutung dieses *tastuner* cf. Oschinsky a. a. O. p. 71 f.

Wilhelm ihn vom' schlachtfelde zurückbringt und ihn bleich, blutig und tot in ihre arme herabgleiten läßt 1304; doch scheint ihre liebe zu Vivien noch aufrichtiger, inniger zu sein. Um Vivien zu retten, sendet sie Guischart in die todesgefahr 1033. Und wie steht sie zu ihren andern blutsverwanten? Zwar sagt die *Ch. G.* nirgends, daß Deramé ihr vater sei, wie dies die *Ch. R.* mehrfach erwähnt, aber sicherlich sind ihre nächsten verwanten auf der seite der heiden. Trotzdem verrät sie keinerlei sympathie für sie; sie bietet alles auf zu ihrer bekämpfung, zu ihrer vernichtung. Die psychologische unwahrscheinlichkeit dieses moments ist unserm dichter anscheinend nicht zum bewußtsein gekommen.

Gegen alle christlichen ritter ist Guiburc freundlich und wolwollend. Ihr haus steht allen gastlich offen. Sie ist ihren gästen gegenüber die liebenswürdigste, freigebigste hausfrau. Als Girart müde und hungrig mit der botschaft Viviens anlangt, da reicht sie ihm wasser und handtuch, trägt selbst die speisen auf, das beste was küche und keller bieten 1044 ff. Eigentümlich mag es uns berühren, daß sie, nachdem sie ihn beim schlafengehen bedient hat, bei ihm bleibt, bis er eingeschlafen; eigentümlich deshalb, weil doch die Altfranzosen ganz unbekleidet zu schlafen pflegten. Die ganze szene, einschließlich der vorhergehenden, kehrt nach der ersten Wilhelmschlacht fast wörtlich wieder. Hier ist sie gar nicht auffällig, da das objekt ihrer bedienung ihr gatte Wilhelm ist. Sollte nicht die erste stelle eine bloße nachbildung der zweiten sein?[1]) Dieselbe gastfreundlichkeit erweist Guiburc auch ganz fremden leuten. Die hohen herren des von ihr zusammen berufenen heeres ladet sie auf die burg, bewirtet sie eigenhändig und sorgt für ihre unterhaltung 1239 ff.

All diese eigenschaften, die Guiburcs gutem, liebevollem herzen entspringen, erringen ihr des hörers sympathie; durch große, edle züge erwirbt sie seine achtung. Die ehre ihres hauses, ihres geschlechts schätzt Guiburc höher als das leibliche leben. Wilhelm kehrt besiegt, als flüchtling aus der schlacht heim. Trotz des mitleids, das sie mit ihm empfindet hält sie ihm vor, daß seine vorfahren stets auf dem felde der

[1]) Doch cf. Oschinsky a. a. O. p. 70.

ehre siegreich, erobernd starben 1324 ff. 'Und dann spricht sie das große wort: *„Mielz vueil que muerges en l'Archamp desur mer que tis lignages seit par tei avilez, n'aprés ta mort a tes heirs reprové“* 1327–1329. Ihre große liebe, ihr ganzes glück, alles setzt sie beiseite, wenn die ehre auf dem spiele steht. Dazu gehört wahrlich zumal bei einer frau eine seelengröße die unsere bewunderung und achtung in hohem maße verdient. Diese seelengröße zeigt Guiburc auch in dem starkmut, mit dem sie ihre gefühle zu bezähmen weiß. Ihr herz ist von kummer und weh zerrissen, als ihr gatte besiegt aus der schlacht heimgekehrt. Doch mit heiterem lächeln verdeckt sie ihren namenlosen schmerz; durch ihren gesang 1364 verbreitet sie überall lustige freude. Sie muß lügen und heucheln, um den mut der ritter zu entfachen und sie zu zum auszug zum Archamp zu bewegen. Wie sehr sie sich vor der lüge scheut, zeigt die in rührender einfalt an ihren gatten gerichtete naive bitte um erlaubnis 1354.

Zu dem edlen herzen, dem tiefen, starken gemüt, gesellt sich bei Guiburc ein klarer geist, ein scharfer verstand. In kluger fürsorge bietet sie sofort nach Wilhelms weggang ein ersatzheer auf und darin, wie sie es zum auszug in die schlacht zu bewegen weiß, bekundet sie eine erstaunliche redegewantheit. Man beachte nur, welch mächtige hilfsmittel sie anwendet, in welch logischer steigerung sie diese anbringt 1367—1399! Zuerst erweckt sie den mut der ritter und ihr vertrauen: „Die schlacht ist schon gewonnen und Deramé getötet; leider hat auch Vivien, der tapfere, von allen geliebte, sein leben lassen müssen.“ Der zorn und rachedurst der krieger ist entfacht; nun gilt es, ihm eine materielle grundlage zu verschaffen, und so greift sie zu versprechungen. Den reichsten gewinn an schätzen und gütern stellt sie ihnen in aussicht: maßlose beute sei auf dem Archamp zurückgeblieben und leicht zu erobern; ferner werde ihr gatte es an reicher belohnung in großen lehen nicht fehlen lassen. Zuletzt reizt sie, eine echt weibliche list! die lust der ritter, indem sie ihnen als höchsten lohn die schönsten königstöchter, deren sie hundertsechzig bei sich habe, zu frauen verspricht. Das gibt den ausschlag; alle sind um diesen lohn zum schwersten bereit und mancher rühmt sich, die schönste zu erringen.

Wie diese rede Guiburcs, so zeichnen sich fast alle aus durch große lebendigkeit, durch plastische, prägnante ausdrucksweise. Wie der muntere quell lebendig und schnell über das gestein dahinrieselt, so sprudeln ihr die flüssigen worte, die knappen sätze aus dem munde. Schon oben sahen wir in welch impulsiver weise sie ihren gatten dazu drängt, Vivien hilfe zu bringen. In der gleichen weise vertraut sie ihm ihren neffen Guischart an: *„Sire Guillelmes, jot chargerai Guischart. Il est niés: mult est pruef de ma charn. Tue merci avantier l'adubas. Si nel me renz, nem giras mais es braz“* 1035 ff. Das zielbewußte ihrer redeweise tritt besonders scharf hervor an der stelle wo der dichter ihrer redeweise die geringe redegewantheit ihres gatten gegenüberstellt. Als Wilhelm aus seiner ersten Archampschlacht zurückkehrt, möchte er die nachricht von seinem unglück aufschieben solange wie möglich und beginnt daher mit ziemlich nebensächlichen fragen 1284. Knapp und bündig antwortet Guiburc. Sie scheut sich zu fragen: „Was ist geschehen?“ Geschickt legt sie daher diese frage in den positiven satz: *„Mult as petite force!* 1286. Wilhelm weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er die aufforderung zu erzählen einfach ignoriert und wieder dieselbe, in diesem augenblick so nichtige frage stellt. Guiburc antwortet wie vorher und fügt wiederum die variierte, umschriebene frage hinzu: *„Poi remeines guerriers!“* 1289. Nun muß Wilhelm ja antworten: Guiburc hat ihr ziel erreicht.

Zu der beweglichkeit und lebendigkeit in Guiburcs reden paßt vortrefflich der humor, den sie zuweilen entfaltet. Sie bedient Girart beim essen; erstaunt und verwundert schaut sie ihm zu, da er einen so gewaltigen appetit entwickelt. Belustigt darüber sagt sie zu Wilhelm: *„Par Deu, bels sire! cist est de vostre lign! Ki si manjuët . . . e beit . . ., bien dure guerre deit rendre a sun veiſin ne ja vilment ne deit del champ fuir!“* 1056—1060. Denselben scherz macht sie, als später ihr gatte nach mehrtägigem fasten einen ebensolchen appetit entfaltet 1424 ff. Einen gewissen humoristischen anflug haben auch ihre lakonischen antworten auf Wilhelms zweimalige frage: *„Des quant guardes ma porte?“* *„De novel le faz ore“* sagt sie, *„de novel, nient de viez“* 1285, 1288.

Soweit die charakterzeichnung Guiburcs in der *Ch. G.* Wenn sie auch wol kein durchaus klares, vollkommenes bild von der ganzen gestalt gibt, zumal da angaben über ihre äußere erscheinung ja völlig fehlen, so dürfen wir sie doch als gut gelungen bezeichnen.

In sehr vielen epen des Wilhelmzyklus begegnen wir der gestalt Guiburcs wieder. Betrachten wir zunächst ihre charakterzeichnung in der 'fortsetzung' der *Ch. G.*, in der *Ch. R.*, und in den nachahmungen des *Archanz*liedes, in *C. V.-Al.*, um dann auch einen flüchtigen blick auf eine jüngere Guiburcgestalt zu werfen.

Der dichter der *Ch. R.* entlehnt im allgemeinen die züge für Guiburc seiner vordichtung, in der die gestalt wol nicht sehr von der in der *Ch. G.* abwich. Auch in der *Ch. R.* ist Guiburc, die im heidentum geboren wurde (2590), eine gläubige, auf Gott vertrauende christin (2443); sie glaubt, daß Gott alle dinge erschaffen hat (2805). In ausrufen (2355, 2369, 2375) und beteuerungen (2308) gebraucht sie meist den namen Gottes. Das wol der christenheit liegt ihr sehr am herzen (2268), und sie hat so tiefes mitleid mit ihren von den heiden gefangenen und mißhandelten glaubensgenossen, daß sie über deren schicksal weint (2266) und ihren gatten in die größte gefahr schickt (2267 ff.). Als sie von ihrem bruder Rainoart erfährt, daß er christlich gesinnt, aber noch nicht getauft ist, da trägt sie sorge, daß er bald die taufe empfängt (3481 ff.).

Wie in der *Ch. G.*, so ist Guiburc in der *Ch. R.* erfüllt von liebe und sorge für Wilhelm. Wenn er auszieht in den kampf, so weint sie vor trauer (2453); kehrt er zurück, so vergießt sie freudentränen (2322). Mehrfach bekunden die beiden gatten ihre gegenseitige liebe durch umhalsen und küssen (2334, 2743, 3445), was in der *Ch. G.* nie begegnet. Auch bringt der Rainoartdichter schon einen etwas zum sinnlichen neigenden zug, der dem *Ch. G.*-dichter ganz fremd ist, in das liebesverhältnis der beiden gatten. Begnügte sich dort Guiburc damit, ihrem gemahl beim schlafengehen behilflich zu sein und ihn dem schutze Gottes zu empfehlen, so wird hier besonders hervorgehoben, daß *Guiburc sen vait lez Willame reposer* (2863).

Ein moment, das in der *Ch. R.* ganz neu hinzukommt, ist Guiburcs liebe zu ihrem bruder Rainoart, die sich besonders in ihrer sorge um ihn äußert (2827 ff., 2858). Neben dieser geschwisterliebe zeigt Guiburc auch wie schon in der *Ch. G.* eine große, innige teilnahme am geschick ihrer verwanten und bekannten. Als sie all der auf dem Archamp gefallenen helden denkt, da überwältigt sie das namenlose weh: sie wird ohnmächtig (2407). Dieser zug, der ihr, dem schwachen weibe, sehr wol ansteht, fehlt in der *Ch. G.* Dafür zeigt sie in der *Ch. R.* aber auch andererseits eine beherztheit und einen geradezu männlichen mut, die ihren starkmut in der *Ch. G.* noch weit überragen, die ihr einen überweiblichen schimmer verleihen. Ihrem nach seiner niederlage verzweifelnden gatten rät sie, den könig Ludwig um hilfe anzugehen. Voll kluger menschenkenntnis sieht sie jedoch voraus, daß diese verweigert wird, und da fordert sie mutig und trotzig ihren gatten zu offener fehde gegen den könig auf, dessen zorn sie keineswegs fürchtet. Wahren heldenmut bekundet sie dadurch, daß sie allein in Orenge bleibt, obgleich der feind vor den toren steht. Bei einem etwaigen sturm[1]) will sie sich selbst und ihre frauen bewaffnen und hofft ihn mit Gottes hilfe wol abzuschlagen.

Im gegensatz zur *Ch. G.* steht auch Guiburcs neugierde in der *Ch. R.* Dort eilt sie allerdings auch ihrem heimkehrenden gatten entgegen, doch wagt sie nicht, nach dem geschehenen zu fragen (s. o.). In der *Ch. R.* dagegen hat sie Wilhelm kaum begrüßt, als sie auch schon beginnt, ihn auszuforschen. *„Sire quas tu fait de Vivien, de Bertram, de Guiotun, de Walter“* etc., hört sie nicht auf zu fragen (2340—2372).

Der gebrauch von epitheta für Guiburc ist sowol in der *Ch. G.* als auch in der *Ch. R.* recht spärlich und im wesentlichen in beiden derselbe. In der *Ch. R.* führt Guiburc auch die auf ihr aussehen bezüglichen beiwörter: *od le vis cler* (3321) und *la bele* (3462). In beiden *chansons* ist die häufigst gebrauchte bezeichnung für Guiburc *dame*:

*Ch. G.* 685, 942, 995, 1083, 1133, 1178, 1231, 1318, 1504$^{c}$;
*Ch. R.* (2302, 2321, 2329, 2355, 2369, 2375 u. ö.);

desgleichen in der anrede:

[1]) Dazu kommt es in der *Ch. R.* nicht, wol aber in *Al.*

*Ch. G.* 1284, 1290, 1366, 1518;
*Ch. R.* (2273, 2250, 2307, 2328, 2341, 2362, 2373, 2801 u. ö.);
Gui nennt sie stets *ma dame*:
*Ch. G.* 1450, 1475, 1871;
und so wird sie auch zuweilen angeredet:
*Ch. G.* 1253, 1259; *Ch. R.* (2796).

Von Wilhelm wird Guiburc in der *Ch. G.* häufig angeredet als *suer dulce amie* 947, 1017, 1287, 1334, 1359, 1435; dem entspricht *seor bele amie* (2345, 2436) in der *Ch. R.* Als einziges eigentliches epitheton führt sie des öfteren das wort *franche*:
*Ch. G. la franche* 1488, *la franche femme* 1292, *franche moiller* 1757;
*Ch. R. Guiburc franche* (2221), *la franche* (2794).

Vereinzelt steht die bezeichnung *ma drue* 685, welche Vivien gebraucht, und einmal sagt der *Ch. R.*-dichter mit bezug auf Wilhelm *samie* (2386). Daß Guiburc als 'königin' (*raine conuerte* 3453) bezeichnet wird ist auf rechnung des kopisten zu setzen und wol *raine* in *dame* zu ändern.

Eine der in *Archanz* ganz analoge rolle spielt Guiburc in *C. V.* und *Al.* Im *C. V.* gibt sie, als Girart mit der unglücksbotschaft Viviens kommt, ihren ganzen reichtum hin für ein neues heer, und ermöglicht so den hilfe- bezw. rachezug. Weiter tritt sie hier gar nicht hervor. Umsomehr dagegen in *Al.* Ihre charakteristik gibt K. Schneider a. a. o. p. 22 ff. Sie weicht in den hauptzügen nicht von der in der *Ch. R.* ab; nur ist sie ausführlicher. Eine kurze sehr zutreffende würdigung der figur Guiburcs in *Al.* gibt Guessard:[1]) 'Et la figure de Guibourc que lui manque-t-il pour être achevée? Ce que l'art du temps ne pouvait lui donner. Mais à la conception rien à reprendre. Par quelles touches habilement contrastées, par quelle heureuse opposition de couleurs le poëte a su dans la noble compagne de Guillaume nous montrer l'héroïne et la femme, à la fois forte et tendre, qui se pâme, qui pleure, qui se lamente, puis se ranime et parle en impératrice, comme dit le poëte et rend à Guillaume l'espoir et le courage, et se repent presque au même instant de la résolution qu'elle lui a fait prendre, par la crainte toute

[1]) Préf. d'Al. p. XLVI suiv.

féminine de perdre son amour, passant ainsi en un moment du sentiment viril aux faiblesses de son sexe et de l'énergie à la défaillance avec une mobilité d'impressions parfaitement saisie, parfaitement rendue!' Noch begeisterter wird sie von Gautier[1]) geschildert: 'Mais ce que l'antiquité n'aurait peut-être pas imaginé, c'est cette héroïne ... Guibourc, dont la figure virile et tendre éclaire d'une si belle lumière tout le beau poème d'*Aliscans* ...' '... la Grèce et Rome n'ont pas d'héroïne dont la stature soit plus haute, dont l'âme soit plus noble que celle de Guibourc'.[2]) Der in beiden urteilen erwähnte zug: die verschmelzung von männlicher stärke und weiblicher schwäche in Guiburcs wesen tritt weder in der *Ch. G.* noch in der *Ch. R.* so scharf hervor wie in *Al.*

Von den bis jetzt behandelten charakterzeichnungen Guiburcs weicht die in der jüngeren *Prise d'Orange* ganz bedeutend ab. Hier ist Guiburc noch die heidin Orable und gattin des heidenkönigs Thiebaut. Trotzdem brennt sie vor begierde, den berühmten christenhelden Wilhelm kennen zu lernen, ja sie liebt ihn schon noch ehe sie ihn gesehen. Als dann Wilhelm erscheint, da hintergeht sie ihren gatten in der schnödesten weise, wirft sich dem ganz unbekannten an den hals und erbietet sich in schamloser weise, ihren gatten, ihren glauben zu verlassen und ihren leib hinzugeben wenn Wilhelm sie heiraten wolle. Sie gleicht hier durchaus jenem typus von mädchengestalten der späteren abenteuer- nnd artusromane[3]) den L. Gautier[4]) vortrefflich charakterisiert als 'un type de jeunes filles qui eût révolté profondément l'âme candide de l'auteur de Roland'. 'Elles ont pour habitude', so fährt er weiter unten fort, und dies wort paßt ganz genau auf die Orable der *P. O.*, 'elles ont pour habitude de se jeter aux bras du premier jeune homme qu'elles aiment, de lui faire toutes les avances, de l'enflammer par leurs paroles et, comme dernier argument en faveur de cet amour plus qu'ingénu,

[1]) In Julleville L. L. fr. I p. 139, 141.

[2]) Cf. auch Gautier E. F. IV p. 502, wo er sich ausführlicher, aber ähnlich ausspricht.

[3]) So z. b. Mirabel im *Aiol.* Cf. Barth a. a. o. p. 68 und M. Fauriel, Hist. de sa Poésie provenç. II p. 272.

[4]) E. F. I p. 163.

d'aller se placer la nuit à ses côtés.' Nicht minder als den *Rol.*-dichter hätte eine solche Guiburcgestalt die dichter unserer ältesten Wilhelmsepen empört, die, wie wir gesehen, gerade in der charakterzeichnung des weibes ihre ganze seelengröße entfalten.

---

## 10. Nebenpersonen.

Ist schon die anzahl der mit namen angeführten personen in der *Ch. G.*, die dazu nur zum teil wirkliche hauptpersonen (s. II. teil B[I.]) sind, eine sehr geringe, so beschränkt sich die der als individuen aus der masse hervortretenden unbenannten nebenpersonen auf nur drei. Da ist zunächst der bote zu erwähnen, welcher Tedbalt die nachricht von Deramés einfall bringt.[1]) Er ist ritter, hat schon gegen die heiden gekämpft und ist, als die schlacht einen unglücklichen ausgang nahm, den händen seiner feinde entwischt 21. Er begrüßt Tedbalt im namen Gottes[2]), und richtet kurz und bündig seine unglücksnachricht aus. Er scheint ein tapferer ritter zu sein, der das herz auf dem rechten fleck hat. An seine botschaft schließt er die mahnung an: „Sei bedacht, Tedbalt, daß die heiden die gefangenen ritter nicht zerstückeln!“[3]) Auf Tedbalts frage *que feruns?* antwortet er sogleich: *„Ja nus i combatuns!“* 48; er fürchtet also keineswegs die schlacht. Ohne daß sein weggehen erwähnt wird, verschwindet er wieder aus der handlung.

Die beiden andern einzelpersonen sind der heide, welcher Vivien schwer verwundet 779 ff., und derjenige, welcher dem helden den todesstoß versetzt 922 ff. Trotz der großen

---

[1]) Bei A. Fischer, Der Bote im af. Epos. Diss. Marburg 1887, ist diese art von boten gar nicht erwähnt. Cf. F. Neubert, Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters. Rom. Forsch. 29 p. 557—679. Die hier für diese art von boten aufgestellte physiognomik gilt nicht für unsere *chanson*, deren dichter das äußere seiner personen ja fast gar nicht schildert.

[2]) Nach F. Schiller, Das Grüßen im Altfranzösischen. Diss. Halle 1890 p. 8 der üblichste gruß in der af. epik.

[3]) Ähnlich Girart am schluße seiner botschaft 970.

bedeutung, die sie beide haben, werden sie nur als 'Barbarin' bezeichnet 715, 915. Sie kommen durch ein tal auf schnellem roß, mit einem wurfspeer in der hand. Der erste schwingt dreimal seine waffe und schleudert sie beim vierten mal mit solcher gewalt gegen Vivien 778, daß sie von dessen brünne dreißig maschen löst und dem helden eine tiefe wunde beibringt 781. Vivien zieht den speer aus seinem körper und bohrt ihn dem heiden durch das rückgrat, sodaß dieser tot hinsinkt 786 — 790. Als der zweite berber heranstürmt, ist Vivien schon durch blutverlust, hunger und durst entkräftet, und erhält sich nur mit mühe noch aufrecht. Da schleudert der heide seine lanze ihm ins haupt, sodaß das gehirn herausspritzt und der held seinen geist aufgibt. Unbeachtet verschwindet auch dieser heide wieder aus der handlung.

Als der bote den einfall Deramés in Bourges verkündet, da muß schleunigst ein großes heer aufgebracht werden. Siebenhundert mann, die zur ständigen begleitung des grafen Tedbalt zu dienen scheinen, sind schon zugegen 26, 32; unter ihnen befinden sich auch Vivien und Esturmi 25, 31. Es sind lauter jugendliche leute 26, die alle mit panzer und brünne 27 gerüstet sind. Schon in der folgenden nacht versammeln sich die lehnsmannen (*li home de lur terre*) 99, und am folgenden morgen zählt das heer schon zehntausend bewaffnete 100. Auf dem Archamp teilt es sich, indem die feigen, Tedbalt an der spitze, angesichts der heiden fliehen, die tapferen aber den kampf aufnehmen, nachdem sie Vivien zum neuen führer erwählt und ihm treue geschworen haben. Das ursprüngliche heer ist also bedeutend verringert, und doch sagt nachher der dichter, daß Vivien mit zehntausend mann den kampf begonnen! 558. Sie kämpfen so tapfer, daß sie bald fünfzehntausend Sarrazenen getötet haben 554, und alle ihre waffen, ja sogar ihre zügel und sättel von blut und leber triefen. Ihre tapferkeit kommt schon zum ausdruck in den bezeichnungen, welche der dichter ihnen beilegt. Er nennt sie: *li vaillant* 333, *li prodome* 338, *gentil home* 292, 336, *la compaigne bele del mielz de France pur grant bataille faire* 476 f. und *les danzels alofez* 522. In ihrer gesamtheit zeigen sie auch bestimmte charaktereigenschaften. Sie haben Vivien treue gelobt, und diese halten sie, wenn auch nicht

durchaus einwandfrei, bis in den tod. Als sie sehen, daß ein regelrechter rückzug unmöglich ist, da wollen sie doch lieber im ehrenvollen kampfe sterben, als auf der schmählichen flucht einen schandvollen tod finden 613 ff., und willig ordnen sie sich ihrem führer unter 619 ff. Sie sind mitleidig und hilfsbereit gegen ihre gefallenen kameraden 523 ff.

Etwas weniger tritt das christliche heer im Wl. in den vordergrund. Dreißigtausend mann ziehen unter Wilhelms leitung abends 1085 aus zum Archamp 1087, 1101, wo sie am morgen ankommen 1090. Davon sind jedoch nur fünfzehntausend gerüstet für den kampf in der feldschlacht 1102. Diese stürmen sogleich gegen den feind und erringen anfangs einen kleinen erfolg, da sie die heiden ungerüstet überraschen. Über ihre weitere tätigkeit geht der dichter sehr schnell hinweg, indem er nur angibt, daß sie von montag bis donnerstag nicht aufhören, anzugreifen 1126. Dann ist das ganze heer aufgerieben, und Wilhelm ist allein mit Girart und Guischart, die auch noch den tod finden. Inzwischen hat daheim Guiburc ein neues heer zusammengebracht, und diesem widmet der dichter etwas mehr aufmerksamkeit als dem letzten. Von vornherein sind die edlen (*seignur, demeines*) und die niederen vasallen (*vavassur*) geschieden 1238. Die ersten sind von Guiburc auf die burg geladen und werden hier von ihr aufs beste bewirtet und unterhalten 1239 ff. Als Wilhelm mit der leiche Guischarts erscheint, da glaubt Guiburc, der tote sei Vivien. Dies stellen die ritter in abrede und nun tritt einer aus ihren reihen hervor, den der dichter[1]) als den vertreter dieser ganzen edlen ritterschaft charakterisiert. Er hält den toten für einen sänger. Mit den heldenliedern jener zeit ist er genau vertraut. Dadurch bekundet er ein reges interesse und auch verständnis für die kunst, was schon einen gewissen grad von bildung voraussetzt. Dieser bildungsgrad wird umgekehrt wieder durch das kunst-

[1]) Diese ganze szene, die an den ritterlichen sänger Taillefer erinnert, stammt m. e. nicht von dem *Ch. G.*-dichter. Abgesehen davon, daß sie ganz unvermittelt zwei völlig fremde personen, die nur hier erwähnt werden — den sprecher und den besprochenen sänger —, in die handlung bringt, paßt auch die ausführliche, zusammenhängende beschreibung einer person gar wenig zu der technik der charakterzeichnung bei unserm dichter.

interesse erhöht, indem manche geschichtliche kenntnisse eben durch jene lieder vermittelt werden cf. 1264 ff. Der sänger, an den der ritter denkt, stammt ab von den großen helden der Karlsepen 1272, ist also sehr hoher herkunft. In der schlacht ist er der kühnste kämpe, der tapferste eroberer 1262.[1])

Es sind Wilhelms gefolgsmannen, die Guiburc einberufen hat 1234; also sind sie schon durch den lehnseid zur heeresfolge verpflichtet. Doch wie schon im VI. sehr viele nur widerwillig ausziehen und vor der schlacht die flucht ergreifen, so scheint auch dieses heer nicht von allzugroßer kampfbegierde beseelt zu sein, glaubt doch Guiburc list und lüge anwenden zu müssen, um es zum aufbruch zu bewegen. Dies ist sehr bezeichnend für den charakter der ritter: nicht gern und aus freien stücken ziehen sie in die schlacht; nicht kampfesmut spornt sie an, sondern die aussicht auf reiche beute, das versprechen von lehen und nicht zum wenigsten das verlangen, eine von den schönen königstöchtern als frau zu erringen 1400. Es sind also wieder (cf. v. 26) meist junge, unverheiratete leute. Wie beim ersten auszug Wilhelms, so brechen auch jetzt dreißigtausend mann auf 1509, von denen die hälfte gerüstet ist für den kampf 1235 f. Ritter und knappen ziehen in getrennten kolonnen, denn Gui, der sich unter die letzten mischt, wird von Wilhelm, der sich bei den ersten befindet, nicht gesehen. Auf dem schlachtfeld lagern sie nicht zusammen; Wilhelm hält zuerst eine ansprache an die ritter, die edlen herren 1571 ff., dann an die niederen vasallen 1594 ff. Die hauptstärke des heeres liegt nicht in der edlen ritterschaft sondern bei den *vavassurs*: keine feldschlacht wird gut geführt, wenn nicht die *vavassurs* tüchtig aushalten 1613 f., wenn nicht *li legier bacheler, li vigorus, li hardi, li membré* sie aufrecht erhalten 1615 f. Mit dem kampfruf *Munjoie* 1696 stürzen sich die mannen auf den feind; die Wilhelm vor der schlacht gelobte treue 1586 ff. halten sie bis in den tod. Viele von ihnen werden von den heiden gefangen genommen 1729.

[1]) Daß der einschub hauptsächlich, ja ausschließlich dazu dient, den sängerstand herauszustreichen, liegt auf der hand. Sollte er wol, da sein verfasser eine solche rechtfertigung für nötig hielt, der viel späteren zeit angehören, wo der sängerstand nur noch ein niedriger, in verruf gekommen war?

Was die überlegenheit des heidenheeres gegenüber der christenschar ausmacht, ist seine ungeheure größe. Auf hunderttausend (doch cf. v. 579) schätzt der dichter ihre zahl 222. Mit zwanzigtausend schiffen 153 sind sie am ufer des Archamp gelandet und haben hier fünfhundert zelte aufgeschlagen 159. Das ganze seichte ufer des meeres (*lasse de mer*) ist bedeckt mit allen möglichen arten von fahrzeugen 187 ff. In der wirkung äußert sich die gewaltige masse des heidenheeres: wo sie einherziehen, da zittert die ganze erde 237. Durch ein recht drastisches bild veranschaulicht der dichter ihre zahl: wenn es tiere wären, seien es schweine, säue oder eber, so würden die christen in einem monat nicht alle töten können 580 f.

Die rüstungen der heiden, die von besonderer güte und kostbarkeit sind, werden ausführlich geschildert 223 ff., 1112 ff. Sie verleihen den Sarrazenen ein gewaltiges, furcht erregendes aussehen: wer sie so einhersprengen sähe, den könnten sie wol an wackere vasallen erinnern 240 f.

Und nicht nur ihrem aussehen nach, sondern auch in der tat sind die heiden durchaus keine zu verachtenden gegner. Sie bereiten den christen sehr harte, schwierige kämpfe 20, 38, 232 u. ö. und bringen sie in große bedrängnis 555. Im kampfe entfalten sie auch eine ziemliche tapferkeit, vernichten sie doch Viviens heer bis auf den letzten mann; in der zweiten schlacht hören sie von montag bis donnerstag nicht auf zu schlagen 1127 und reiben gar ein heer von dreißigtausend mann auf. In der dritten schlacht haben sie ebenfalls bald alle franzosen getötet oder gefangen genommen 1729. Alle ihre erfolge verdanken sie jedoch nur ihrer großen überzahl. Keiner von ihnen, außer Deramé, wagt es, einen zweikampf mit einem der christlichen helden aufzunehmen. Dagegen vermag ein wirklich tapferer christlicher ritter sehr wol den kampf gegen viele heiden aufnehmen. Wilhelm greift zweimal eine schar von dreißig feinden an, tötet ihrer je zehn, die andern entfliehen 1146, 1186. Und durch Guis heldenhieb werden zwanzigtausend von entsetzen gepackt und ergreifen die wilde flucht 1857, 1861.

Voll grausamkeit pflegen die heiden die gefangenen zu behandeln; sie führen sie in ketten gefesselt mit auf die

schiffe 19 und scheinen sie später zu verstümmeln 46. Den leichnam Viviens zerstückeln sie 927.

Der dichter hegt für die heiden, wie leicht erklärlich, keinerlei sympathie, wie schon aus den atributen, die er ihnen beilegt, hervorgeht. Anerkennende oder gar lobende beiwörter fehlen natürlich ganz. An eigentlichen epitheta gebraucht er überhaupt nur die wörter *felun* 266, 542, 818, *pute* 105, 222, 611 und *adverse* 105, 163, 611, 839. Meistenteils bezeichnet er die feinde schlechthin als *paien* oder *Sarazin*, zuweilen mit dem zusatz *de Saraguce terre* 221, 1110. Nur im Vl. begegnen die benennungen *Arrabiz* und je einmal *la gent paienur* 7 und *la gent Deramed* 214.

Merkwürdig ist es, daß der dichter das heidenheer viel deutlicher zeichnet als das christenheer, dagegen von keiner heidnischen person eine vollständige charakteristik entwirft.

---

## 11. Personen der *Chanson de Rainoart.*

### I. Allgemeines.

Ein vergleichender blick in die *Ch. G.* und die *Ch. R.* genügt, um erkennen zu lassen, daß die verwendung von handelnden personen in bezug auf ihre zahl und art in beiden liedern eine grundverschiedene ist. Einerseits haben wir, wie oben gezeigt, nur wenige namentlich angeführte individuen, die aber alle eine — wenn auch teils mehr, teils weniger ausführliche — charakterzeichnung erfahren; dazu kommen noch weniger unbenannte, und gar keine rein statistischen einzelfiguren. Andrerseits, und damit komme ich zur *Ch. R.*, finden wir eine sehr große zahl von wirklich auftretenden individuen, die fast alle mit einem eigennamen versehen, von denen aber die meisten weiter nichts als rein statistische figuren sind. Während in der *Ch. G.* an handelnden heiden nur die beiden Berber, an dazu redenden gar Deramé allein auftritt, die heiden sonst aber durchaus im hintergrunde der handlung verborgen bleiben, treten sie in der *Ch. R.* von anfang an in großer zahl, meist nur handelnd, aber auch redend hervor. Daher ergibt sich für die untersuchung der

charakteristik der personen in der *Ch. R.* ohne weiteres die gruppierung in christen und heiden, die sich je wieder zwanglos in verschiedene unterabteilungen gliedern lassen. Eine derartige disposition aufzustellen ist bei der *Ch. G.* ganz unmöglich, und schon dies ist ein ganz wesentlicher unterschied der technik in den beiden *chansons*. Bei den rein statistischen figuren kann von einer charakteristik natürlich nicht die rede sein. Von den übrigen ist es außer den schon in der *Ch. G.* vorkommenden und daher oben behandelten personen nur Rainoart, dessen rolle sich von seinem ersten auftreten an durch die ganze folgende handlung hinzieht, und die genug material zu einer charakteristik bietet. Die poetische technik in der *Ch. R.* soll daher nur durch die charakterzeichnung des protagonisten beleuchtet und der technik in der *Ch. G.* gegenübergestellt werden.

## II. Rainoart.

Rainoart ist heide von geburt und noch nicht getauft; doch ist er christ nach seiner gesinnung, und deshalb kämpft er auch auf seiten der franzosen gegen seine blutsverwanten. Seine herkunft gibt Rainoart verschiedentlich (2823 ff., 3355 f.) selbst an, und am schluße erzählt er seinen ganzen lebenslauf, der in aller kürze der folgende ist. Rainoart wurde als sohn des heidenkönigs Deramé und seiner gattin Oriable in Spanien geboren. Da er die heidengötzen nicht anbeten wollte, so entfloh er in frühem alter und wollte über das meer fahren. Er erlitt schiffbruch, wurde von kaufleuten gerettet, nach Frankreich gebracht und an den könig Ludwig verkauft, der ihn in seiner küche beschäftigte. Hier hat er sieben jahre zugebracht, bis Wilhelm ihn mitnahm zur schlacht auf dem Archamp.

Von Rainoarts äußerer erscheinung entwirft der dichter ein durchaus nicht klares bild. Eine außergewöhnliche körpergröße wird nicht erwähnt, doch muß Rainoart von riesenhafter gestalt sein, da er ohne weiteres von einer hütte den giebel abreißt; auch sind alle seine heldentaten nur bei ganz außerordentlicher körpergröße denkbar. Rainoart ist ein noch ganz junger mensch (2817, 3145), doch trägt er schon bart und schnurrbart (2879). Alle die ihn erblicken, fürchten, von

ihm getötet zu werden (2809); man hält ihn für einen waldmenschen (*boisnard* 2808), und in der tat hat Rainoart vieles von einem solchen an sich: seine füße sind groß und unbeschuht (2648); stets führt er eine gewaltige keule, seine einzige waffe, bei sich; er schläft lieber auf bloßer erde neben dem feuer als in einem bett, das er keinen heller schätzt (2865).

Der dichter bezeichnet den riesen meist mit seinem eigennamen, der stets in der form '*Reneward*' begegnet. Zuweilen nennt er ihn *bacheler* (2647, 2814, 3816); einmal *ioefnes hom* (2817). Die Franzosen schelten ihn *lecheur e paltoner pruue* (2921) oder *lecchere* (3424). Wenn Wilhelm ihn *lecchere* nennt (2647, 2814), so ist dies nur scherzhaft gemeint. Die heiden bezeichnen ihn als *glotun* (3281) und *diable* (3334). Eigentliche epitheta legt der dichter ihm selten bei: *ber* (2663, 3013, 3309), *le fort* (3382), *vn cheualer, vn fort, un fier, vn ioefne, un alosez* (3144 f.) heißt er wegen seiner tapferkeit und *al (od le) tinel* (3230, 3273; 3190) nach seiner waffe.

Als Rainoart von Wilhelms auszug zum Archamp erfährt, da können ihn keine vorstellungen, weder von seiten Wilhelms (2656 ff.) noch seines meisters (2673 ff.), davon abhalten, mit hinauszuziehen. Kampfeslust und mut erfüllen sein herz mit tiefer sehnsucht nach heißer, blutiger feldschlacht; sie schwellen seine brust mit stolzem selbstgefühl. Voll innerer überzeugung versichert er Wilhelm, daß er in der schlacht mehr wert sein wird, als fünfzehn der besten frankenhelden (2661), daß die heiden und Sarrazenen seine anwesenheit bitter fühlen werden (2777), daß er sie bedrohen (2715) und töten wird (2655). Seine sehnsucht steigert sich bis ins fieberhafte; er drängt zu größtmöglicher eile aus furcht, die heiden möchten vor der ankunft des heeres schon abziehen (2780). Plötzlich wird er sich mit stolz seiner königlichen abstammung, die er als küchenknecht sieben jahre lang vergessen, wieder bewußt und glaubt, sich wol den befehl über das heer anmaßen zu dürfen (2904 ff.). Mitten in der nacht treibt ihn seine kampfeslust vom lager auf; er befiehlt, sofort aufzubrechen, zwingt die widerstrebenden Franzosen dazu und läßt sie noch vor morgengrauen fünfzehn meilen weit reiten, um bald an den feind zu gelangen. Im vertrauen auf seine kraft, beseelt von

feurigstem mut, verschmäht er jegliche ritterliche rüstung und waffe (2666, 2834); nur auf Guiburcs dringendes zureden hin läßt er sich von ihr ein gutes schwert umgürten, doch kann auch sie ihn nicht dazu bereden, ein streitroß zu besteigen, denn nichts haßt er so sehr wie ein pferd (2839). Seine hauptwaffe ist eine riesenhafte keule (*tinel*), die er über alles liebt (2701, 2768). Kein mensch vermag sie zu tragen (2650, 2761); doch er erfaßt sie mit einer hand und hängt sie sich an den hals (2714, 2769). Er besitzt eben eine übermenschliche stärke, deren ganze größe er so recht bei der handhabung der keule entfaltet. Im saale zu Orenge zerschmettert er einen pfeiler, sodaß der ganze saal erzittert und einzustürzen droht (2909 ff.). In noch blendenderem lichte zeigt sich seine stärke, verbunden mit hervorragender tapferkeit, in den schlacht auf dem Archamp. Als erster stürmt er in den kampf (2976) und tötet sofort dreihundert feinde (2988). Dann zerstört er alle feindlichen schiffe,[1]) in denen er die Sarrazenen scharenweise mordet, befreit die gefangenen christen und kehrt zum schlachtfeld zurück. Mit jedem einzelnen hieb zermalmt er zugleich roß und reiter (3020, 3088, 3095 u. ö.). So entsetzlich wütet er mit seiner keule unter den heiden, daß, wohin er schlägt, in ihren dichten reihen eine gasse entsteht, durch die wol vier wagen hindurchfahren könnten (3130 f.). Als er schon mehr als dreitausend feinde zu boden gestreckt hat (3147), da schicken die heiden auch ihre riesen und ungeheuer vor. In erbittertem, heißem ringen besiegt Rainoart sie alle der reihe nach. Als bei einem furchtbaren hieb seine keule zerbricht (3298 ff.), da gebraucht er seine fäuste als waffe und haust nun noch schlimmer als vorher unter den heiden (3316). Schließlich fällt ihm das schwert ein, das Guiburc ihm umgegürtet (3320), und sogleich versetzt er dem nächsten heiden damit einen solchen hieb auf den helm, daß die waffe durch reiter und roß hindurch bis an den griff in den boden sinkt (3324 ff.). Als das die heiden sehen, ergreifen sie von entsetzen gepackt,

---

[1]) Die schilderung der ausführung dieser tat ist wol zwischen v. 3078 und 3079 vernachlässigt; sie ist vorher (3008) angekündigt und nachher als vollzogen erwähnt (3148, 3337).

die flucht nach den schiffen; doch diese sind alle von Rainoart zerstört und so entgeht keiner dem tode (3341). So hat Rainoart die schwere schlacht auf dem Archamp durch seine kraft und tapferkeit gewonnen (3359).

Ein ganz eigenartiger zug Rainoarts ist seine vorliebe für die küche; wohin er auch kommen mag, überall sucht er zuerst die küche auf (2644, 2853). In ihr schläft er stets, selbst wenn ihm ein gut bereitetes bett angeboten wird (2866). Dieser hang zur küche erklärt sich zunächst daraus, daß er im dienste des königs sieben jahre in ihr zugebracht, dann aber aus seiner neigung zum guten essen und trinken. Mehrere male ist er betrunken, weil er dem honigtrank (*piment*) und den likören (*clarez*) zu stark zugesprochen (2698, 2857). Mitten in der schlacht denkt Rainoart plötzlich daran, daß er gerade um die betreffende zeit in Laon zu speisen und sanft zu schlafen pflegte (2999); daß er dies jetzt nicht kann, läßt er die heiden bitter entgelten (3004). Er sagt es ja auch selbst ausdrücklich, daß es ihm in der küche zu Laon so gut gefallen, weil er dort stets speise und trank zur genüge hatte und niemals hunger litt (3543 ff.).

Wenig hervorragend sind Rainoarts geistige fähigkeiten. Nur einmal entspringt seinem gehirn ein plan, der von einiger klugheit zeugt: der plan, die feindlichen schiffe zu zerstören, um den heiden den rückzug abzuschneiden (3005 ff.). Stärker ausgebildet ist die negative geisteseigenschaft: die vergeßlichkeit. Als er zum Archamp aufbricht, da vergißt er seine keule, seine einzige waffe, die er dazu noch über alles liebt (2722). Allerdings trägt seine trunkenheit viel zu dieser vergeßlichkeit bei.

Ganz eigenartig ist Rainoarts stellung zum christentum. Obgleich er ausdrücklich entflohen ist, um nicht heide bleiben zu müssen, ist er doch schon sieben jahre in Frankreich, und noch ist er nicht getauft (3357, 3484). Trotzdem benimmt er sich ganz wie ein christ, und dem heiden Balan gegenüber behauptet er, er sei getauft (3251). Er glaubt an den christengott (3031) und setzt sein volles vertrauen in ihn (3254); er beteuert bei der treue, die er Gott schuldig sei, wie er sagt (2883, 2986, 3484) oder die er Gott versprochen (2906). Ganz fest scheint seine christliche gesinnung allerdings

nicht zu sein, denn als er beim siegesmahl vergessen wird, da will er nach Spanien zurückkehren und Mahomet anbeten (3363). Doch freut er sich nachher wieder aufrichtig, daß er die taufe erhalten soll und dankt Gott dafür (3488).

Rainoarts stellung zu seinen mitmenschen hängt vielfach nur von seiner stimmung ab. Im allgemeinen ist er gegen die christen freundlich gesinnt und verfolgt die heiden, seine blutsverwanten, mit grimmigem haß, den er ja besonders in der blutigen schlacht bekundet. Doch wenn er in zorn gerät, und dies kommt ziemlich häufig vor, so wütet er gegen die christen ebenso schrecklich wie gegen die heiden. Das menschenleben gilt ihm dann gar nichts; er wird herzlos grausam bis zur unmenschlichen roheit. Seinen küchenmeister streckt er mit einem keulenschlag ins feuer (2685 f.). Von den knechten in Laon, die ihm aus scherz seine keule versteckt haben, faßt er zwei und schlägt sie mit den köpfen so aneinander, daß ihnen alle vier augen herausfliegen (2706 ff.). Von den knechten in Orenge, die ihn berauschen und ihm dann bart und schnurrbart verbrennen, erschlägt er vier und versetzt dem fliehenden fünften einen solchen hieb, daß sein körper in zwei teile zerquetscht wird (2885 ff.). Erbarmen und mitleid sind ihm völlig fremd. Zu seiner grausamkeit fügt er noch den bittern hohn hinzu. Dem schwerverletzten küchenmeister gibt er in bitterer ironie den auftrag, das haus gut zu bewachen. Den heiden, die aus furcht vor ihm ins meer springen, ruft er höhnisch zu: „Es wäre euch besser, von meiner keule zu sterben, als in den wellen des hohen meeres zu schwimmen.; ihr hurensöhne erlangt ein schlechtes martyrium!“ (3075 ff.). Die schrecklichsten rachepläne schmiedet Rainoart, als man vergißt, ihn, den eigentlichen sieger, zum siegesschmaus einzuladen: er will nach Spanien zurückkehren, dort könig werden und dann die christen ebenso verderben, wie er die heiden vernichtet hat (3362 ff.). An den viertausend rittern, die ihn zurückrufen wollen, läßt er zuerst seinen zorn aus; er reißt den giebel von der nächsten hütte herunter, erschlägt damit den anmaßenden Gumebald und tötet noch hundert weitere ritter (3433 ff., 4351). Selbst Wilhelm würde er zermalmt haben, wäre nicht Guiburc dazwischen getreten (3462 ff.). Doch so schrecklich Rainoart im

zorn ist, so freundlich und liebenswürdig kann er sonst sein. Mit größter hilfsbereitschaft befreit er die gefangenen christen und verschafft ihnen pferde und waffen. Wohin er kommt, da zeigt er sich dienstbeflissen (2695). In besonders liebevollem verhältnis steht er zu Guiburc, zu der er sich vom ersten augenblick an da er sie sieht mit großer liebe hingezogen fühlt (3377). Ihr allein erzählt er zuerst voll vertrauen seinen lebenslauf (2823 ff.); von ihr läßt er sich ein schwert umgürten (2844 ff.). Gegen die ganze christenheit wird er nachher mit bitterm groll erfüllt; nur Guiburc kann er nicht hassen; ihr läßt er noch liebe abschiedsgrüße übermitteln (3377 f.). Durch ein wort von ihr wird sein großer zorn und sein rachedurst besänftigt; er verzeiht Wilhelm und den Franzosen aufrichtig (3474). Wie groß ist seine freude, als er nach der taufe erfährt, daß Guiburc seine leibliche schwester ist! (3349). Hätte er vorher gewußt, daß Wilhelm sein schwager ist, so würde er ihm noch viel größere dienste geleistet haben in der blutigen feldschlacht auf dem Archamp (3552 f.).

II. teil.

# Die poetische Technik in der Chançun de Guillelme.

Die darstellung der charaktere hat uns einen, wenn auch noch unklaren einblick verschafft in die werkstatt des dichters. Das im einzelnen und zerstreut gefundene material ergibt, geordnet zusammengestellt, schon an sich ein klares und anschauliches bild von der poetischen technik des dichters, deren wichtigste seite im epos ja die charakterzeichnung der personen ist. Doch will ich eine betrachtung der allgemeinen technik in bezug auf inhalt und form vorausschicken, um das bild der kunst des dichters nach möglichkeit zu vervollkommnen. Die allgemeine technik läßt sich von einem dreifachen gesichtspunkte aus behandeln. Zunächst betrachten wir nur den inhalt: die technik der anlage des stoffes; dann untersuchen wir die art, wie der stoff nach inhalt und form dem hörer dargeboten wird: die technik der schilderung; zuletzt gehen wir ein auf die form allein: die stilistische technik. Der eigentliche zweite hauptteil, die behandlung der technik der charakterzeichnung, soll das im ersten hauptteil gesammelte material ordnen und übersichtlich zur darstellung bringen. Die gelegentliche vergleichung mit der technik andrer epen wird zur schärferen beleuchtung der dichterischen eigenart in unserm epos dienen.

## A. Allgemeine Technik.

### I. Technik der Anlage.

Die technik der anlage besteht in der *Ch. G.* in der harmonischen verkettung von heterogenen stoffen, in dem variieren der handlung und dem mehrfachen wechsel des schauplatzes.

Die *Ch. G.* hat nicht wie das Rolandslied eine einheitliche handlung, sondern sie stellt sich dar als die verschmelzung von drei heterogenen, ursprünglich von einander völlig unabhängigen stoffen: der Tedbaltepisode, der Vivienschlacht und den Wilhelmschlachten.[1]) Der grund zur einführung der Tedbaltepisode ist nicht ganz klar ersichtlich,[2]) doch ist sie vorzüglich geeignet, die Vivienschlacht einzuleiten und den heroismus Viviens ins rechte licht zu setzen. Den eigentlichen kern der *chanson* bildet die Vivienschlacht; nur sie besitzt eine historische grundlage.[3]) Ihr liegt zugrunde die wirkliche heldensage, die sich durch bereicherung mit elementen jeglicher art mit der zeit zum heldenepos erweiterte und entwickelte. Die poetische gerechtigkeit verlangte für den tod des helden rache, und da die sage sie nicht bot, so mußte der epische dichter sie frei erfinden. Die person des rächers entnahm er einem andern sagenkreis, und um ihre rachezüge zu motivieren, setzte er sie von vornherein zu Vivien in verwantschaftliche beziehungen. So wurde Wilhelm zum oheim Viviens, und seine hilfe von anfang des liedes an in aussicht gestellt.[4]) Um die Vivienschlacht mit den rachezügen zu verketten, führt der dichter wieder eine neue figur, Girart, ein, die ebenfalls mit dem ersten helden durch verwantschaftliche beziehungen verknüpft wird. Sehr geschickt ist die art und weise der verkettung: Girart wird gegen schluß der Vivienschlacht mit der bitte um hilfe an Wilhelm gesant; während er die botschaft überbringt, endet die erste schlacht. Um trotzdem die heiden an den ort zu fesseln, läßt der dichter sie durch widrige winde am absegeln verhindert werden; Wilhelm leistet dem hilfegesuch seines neffen folge, und so wird die handlung ungezwungen zur zweiten schlacht hinübergeleitet. Die verkettung der verschiedenen elemente ist also mit vorzüglichem literarischen geschick bewerkstelligt. Sie ist zum teil aus unserer *chanson* entlehnt im *C. V.*, wo die ganze handlung etwas einfacher, homogener ist: Deramé, durch Vivien gereizt,

[1]) Nach Voretzsch, Af. Lit. I p. 204 bieten ja überhaupt die epen des Wilhelmszyklus am meisten sogenannte episodendichtung.

[2]) Cf. Weeks, Mod. Phil. II p. 241 f.

[3]) Suchier, ZrP. 29 und Einl. p. LVII.

[4]) Cf. Suchier, Einl. p. LVI ff., Abschnitt X.

zieht zur rache aus und trifft mit Vivien auf dem Archamp zusammen. Die Tedbaltepisode fehlt also. In höchster not schickt Vivien, wie in der *Ch. G.*, nach Wilhelm um hilfe. Er erlebt, im gegensatz zur *Ch. G.*, noch die ankunft seines onkels und die flucht der feinde, stirbt aber dann an seinen schweren wunden.

Sein bedeutendes literarisches geschick bekundet der dichter der *Ch. G.* ferner darin, daß er in jeder einzelnen episode eine neue hauptperson einführt und so die handlung, die mehr oder weniger sich immer wiederholt, stets variiert.[1]) Dadurch wird das interesse des hörers bis zum schluße rege erhalten. In dem Vl. ist die handlung getragen durch die taten Viviens und sein heldenhaftes ende. In der zweiten schlacht fesseln uns der tod Girarts und Guischarts, wobei des letzten gottesleugnung als besonders interessantes moment hinzutritt. Im letzten teile wird die sachlage wieder geändert durch das auftreten Guis, dessen hervorragende klugheit wieder einen ganz neuen ton in die erzählung bringt. Um Guis auszug zu motivieren greift der dichter nochmals zu dem schon mehrfach angewanten mittel: er verbindet ihn mit Vivien durch verwantschaft, und zwar macht er ihn zum bruder und verjüngten ebenbild des ersten helden.

Eine sehr gute technik zeigt der dichter in dem mehrfachen wechseln des schauplatzes der handlung. Mit Girart führt er uns vom Archamp weg und läßt uns ihn ein stück wegs begleiten. Durch Girarts reden werden wir immer wieder an den hauptheld erinnert, der zurückgeblieben und tapfer weiter kämpft. Ganz plötzlich, doch ganz zwanglos, sehen wir uns wieder zum Archamp versetzt, wo wir den todeskampf Viviens miterleben. Kaum hat der held seine große seele ausgehaucht, als der dichter die handlung nach Barcelona verlegt und uns hier der ankunft des boten Girart beiwohnen läßt. Man vergleiche damit nur die plumpe art des *C. V.*-dichters, der sich in ähnlicher situation persönlich an die hörer wendet und sie einfach auffordert, an dies oder jenes zu denken, anstatt selbst die richtung ihres interesses zu bestimmen. So z. b. im *C. V.* v. 260 f.:

---

[1]) Cf. Weeks, Rom. 34 p. 241; s. o. p. XVII.

*Aï! Dex, sire de Viviën pansés*
*Qui en l'Archant est logiez et remés.*

In der *Ch. G.* begegnen wir der geschickten darstellung des nebeneinander der ereignisse, das einen höheren grad der technik verrät, als das nacheinander,[1]) noch häufiger, doch mag obiges beispiel hier genügen.

## II. Technik der Schilderung.

Zeigt so unser dichter in der technik der anlage des stoffes ein bedeutendes literarisches geschick, so bekundet er auch zuweilen in der art der schilderung eine nicht weniger künstlerische eigenart, die ihn von den andern af. ependichtern deutlich unterscheidet und ihn oft weit über sie erhebt. Im gegensatz zum dichter des *Rol.* (Graevell p. 22) legt unser dichter nur sehr wenig nachdruck auf die schilderung des äußeren seiner personen (s. o. p. 6, 24, 39 u. ö.). Ganz unbestimmter natur ist die schilderung der heidenmassen, von denen er nur sagt, daß sie an harte vasallen erinnern könnten 241. Im *C. V.* werden dagegen die heiden sehr ausführlich geschildert (cf. *C. V.* 180 ff., 215 ff. u. ö.). Den ausdruck des gesichtes beschreibt der *Ch. G.*-dichter nie, die gestalt nur bei Gui; die erwähnung von Viviens bart 479 mag auf einer stereotypen wendung, die ja heute noch gebräuchlich, beruhen. Von Wilhelm heißt es nur, daß Deramé ihn am äußeren erkennt 1893. An kleidungsstücken ist Viviens rote hose, sonst nichts bei den sämtlichen personen erwähnt. Der dichter überläßt es also fast ganz dem hörer, sich das aussehen der personen selbst auszumalen. Etwas mehr derartiger schilderung begegnet in der *Ch. R.*, doch auch hier wird von dem äußeren der einzelnen personen durchaus kein klares, deutliches bild gezeichnet (s. o. p. 80). Außer der gar nicht seltenen beschreibung des äußeren wendet der *Rol.*-dichter zur kenntlichmachung seiner personen gern für jede eine bestimmte staffage an (cf. Graevell p. 20). Dies mittel begegnet auch sonst öfter in der af. heldendichtung; es findet sich, wenn auch selten und wenig konsequent, in der *Ch. R.*

[1]) Cf. Voretzsch, Ep. Stud. I p. 78.

und in *Al.* Dagegen fehlt es in der *Ch. G.* und auch im *C. V.* gänzlich. Etwas ausführlicher schildert unser dichter die rüstungen. Meist zählt er bei einem helden, der in die schlacht auszieht, die stücke, welche er anlegt oder sich anlegen läßt, der reihe nach auf. Dies geschieht jedoch stets in fast gleichen, stereotypen worten (s. o. p. 24, 39, 45 u. ö.[1]) Doch auch aus einzelnen zerstreuten bemerkungen lassen sich die stücke der ausrüstung erkennen; nur so z. b. bei Vivien, dessen rüstung nicht geschildert wird (s. o. p. 6). Nur selten beschreibt dagegen der dichter die herkunft und das aussehen der einzelnen stücke. Es kommt dies allein im Vl. vor bei Tedbalts schild, und bei seiner satteldecke (s. o. p. 54). In der *Ch. R.* führt Guiburc bei allen stücken, mit denen sie angeblich Guiot bei seinem auszug gerüstet (2359 ff.), ihre herkunft an (s. o. p. 51). In *Rol.* kommt dies sehr häufig vor (cf. Graevell p. 23, 46), im *C. V.* überhaupt nicht. Nie führt in unserm epos und auch im *C. V.* ein waffenstück einen eigennamen, wie dies im *Rol.* gar oft begegnet (cf. Graevell p. 22 f.). Von den schlachtpferden sagt unser dichter, daß sie schnell (*ifnel, corant*) sind; die besten sind die arabischen und kastilischen; einige gehen sanft im paßgang 1888. Mehrere von ihnen führen eigennamen. So heißt das pferd, welches Guiburc dem kleinen Gui mitgibt *Balçan* und ebenso heißt das roß Deramés, während Wilhelms tier den namen *Liart* hat. In der *Ch. R.* wird Alderufes pferd *Florescele* genannt; der name *Balçan* erscheint hier einmal als gattungsname (2178). Im *C. V.* trägt nur Wilhelms roß einen namen und zwar *Baucent* (*C. V.* 1725). Verschiedentlich begegnen pferdenamen auch im *Rol.* (cf. Graevell p. 22, 46).

Ebenso knapp wie das äußere der personen und die ausrüstungen schildert der dichter der *Ch. G.* auch den hergang des kampfes im einzelnen.[2]) Vielfach beschränkt er sich darauf, statt des kampfes selbst dessen folgen zu schildern; z. b. *Paien le pristrent a merveillus turment: de dis mil homes ne li laissent que cent* 555 f. Die schilderung der ganzen

[1]) Cf. Ziller, Der epische stil im altfrz. Rolandslied. Progr. d. Realgymn. Magdeburg 1883 p. 4.

[2]) Cf. P. Erfurth, a. a. o. und Ziller a. a. o. p. 4.

zweiten Archampschlacht umfaßt acht verse, in denen der dichter nur sagt, daß von montag bis donnerstag *li Franceis ne finent d'envaïr ne cil d'Arabe ne cessent de ferir* 1126 f. Dann folgt gleich das ergebnis: von dem großen christenheere sind nur noch drei mann übrig. Derartige summarische behandlungen kennt der *Ch. R.*-dichter gar nicht; er schildert den ganzen verlauf der schlacht, die ja fast nur von Rainoart geführt wird, mit epischer breite. Ihm ähnelt darin der dichter des *C. V.*

Interessant ist die eigenart des dichters der *Ch. G.*, die wirkungen und folgen zu schildern, um die ursache zu charakterisieren. Ein beispiel dafür liefern schon obige schlachtenbeschreibungen. Um die verheerung des landes durch die heiden plastisch vor augen zu führen, sagt der dichter, daß Girart fünfzehn meilen weit keinen menschen, mit dem er sprechen und kein pferd, das er besteigen könnte, findet 707 ff. So sehr ist die ganze gegend von Sarrazenen erfüllt, daß der held fünf meilen weit keine klafter weit gehen kann, ohne einen feind zu töten 700 f. Viviens schild wird derartig mit lanzen gespickt, daß der recke ihn nicht mehr erheben kann 873 ff. Ähnlich ist auch die folgende stelle: Viviens pferd wird mit so vielen speeren überhäuft, daß man mit den schaften allein einen wagen hätte beladen können 744. All diese schilderungen sind von ganz hervorragender anschaulichkeit trotz ihrer kürze.

Die schilderung der einzelnen handlungen, der von den helden geführten streiche, ist in der *Ch. G.* durchweg weit interessanter als in der *Ch. R.* Für diese letzte ist charakteristisch die meist zwei verse umfassende form: jemand versetzt seinem gegner einen hieb, und jener wird getötet. Anders in unserer *chanson*, wo teils mehr, teils weniger die handlung in die einzelheiten des verlaufs zergliedert wird. Als charakteristikum mag gleich die darstellung des ersten hiebes Viviens dienen:

> *(Viviëns) fiert un paien desur sa doble targe,*
> *tute li fent de l'un ur desqu'a l'altre,*
> *trenchat le braz ki li sist en l'enarme,*
> *colpet le piz e trenchat la coraille,*

*par mi l'eschine sun grant espié li passet,*
*tut estendu l'abat mort en la place.* (323 ff.)

Ähnlich die verse 443 ff., 779 ff., 1847 ff., 1923 ff. Auch dort, wo diese schilderungen kürzer sind, finden wir doch eine bestimmte art stets hervorgekehrt: der dichter zeigt, wie der hieb den gegner tötet, während die *Ch. R.* meist nur verkündet, daß der feind tot niedergeschmettert wird. Die art unseres dichters ist auch die im ganzen *Rol.* gebräuchlichere (cf. Rol. 1198 ff., 1226 ff., 1995 ff., 3354 ff. u. ö.). Auch im *C. V.* fehlt sie nicht, doch ist hier die art der *Ch. R.* ebenso häufig.

Ausführlichere schilderungen finden sich auch zuweilen in der *Ch. G.*, und in ihnen bekundet der dichter ein gutes beobachtungs- und erzählungstalent. Man betrachte nur einmal die schilderung von Viviens todeskampf in den *laissen* XCVI—CII. Schwer verwundet, von hunger und noch mehr von durst gequält, schleppt sich der held zu einem graben mit trübem, salzigem wasser, das die Sarrazenen mit ihren pferden verunreinigt haben, und das mit blut und gehirn vermischt ist. Während die heiden ihn bedrängen wie hunde den kühnen eber, trinkt Vivien widerwillig; doch der ekel würgt ihn; er muß das schmutzige wasser wieder von sich geben aus mund und nase. Die augen werden ihm trübe, todesangst befällt ihn, immer härter bedrängt ihn der feind; die eingeweide treten ihm aus den wunden hervor und schleppen auf der erde. Hier ist menschenkraft und menschenhilfe zu ende: er wendet sich an Gott um beistand in der todesqual. Noch schickt er ein inbrünstiges flehen um standhaftigkeit zum himmel empor, dann durchbohrt ihn der speer eines heiden, und er hat ausgelitten. Die erschütternde tragik dieser stelle steht den schönsten szenen des *Rol.*, ja dem besten was die gesamte af. epik bietet, ebenbürtig zur seite.

Die art dieser schilderung könnte man, um einen ganz modernen ausdruck zu gebrauchen, als eine 'naturalistische' bezeichnen. Sie ist dem gesamten af. epenstil durchweg eigen[1]); doch zeigt sie sich in der *Ch. G.* in einer derartig ausgeprägten weise, daß dadurch das epos eine sonderstellung in der af. helden-

[1]) Cf. Erfurth a. a. o. p. 18 f., 21.

dichtung einnimmt. Unser dichter gefällt sich gradezu in recht grausig ausgemalten bildern: schwerter, panzer, zügel und sättel triefen von blut 498 ff. und leber 891 f., die in solchen strömen über das schlachtfeld fluten, daß die kämpfenden bis an die kniee darin herumwaten 1890; die verwundeten schleppen die heraushängenden eingeweide zwischen den füßen nach und versuchen vergeblich, sie zurückzuhalten, damit die pferde sie nicht zertreten und zerreißen 500 f., 532, 888 ff.; das gehirn spritzt weit umher 917, 923 und quillt den erschlagenen zum munde heraus 533.[1]) Neben diesen naturalistischen schilderungen stehen andere, die ich als 'realistische' bezeichnen möchte: szenen die meisterhaft der wirklichkeit abgelauscht sind. Ich weise nur hin auf die schon oben gezeichneten darstellungen von Tedbalt in seiner trunkenheit und in seiner katerstimmung (s. o. p. 54 f.). Bis zu derber drastik steigert sich diese realistik. So z. b. in der szene, wo Tedbalt unter dem galgen herreitet, die gehangenen mit dem munde streift und dadurch so von scham und ekel erfaßt wird, daß er seine satteldecke verunreinigt (s. o. p. 57). Die gesamte af. heldenepik weist kaum eine zweite stelle von solcher drastik auf.

Eine weitere interessante eigenart unseres dichters ist seine humoristische schilderungsweise. Die ganze persönlichkeit Tedbalts ist mit unwiderstehlicher komik gezeichnet. Der dichter liebt es außerordentlich, seine hörer — in erster linie ist an die af. ritter zu denken — bei jeder gelegenheit auf kosten Tedbalts lachen zu lassen. Schwer betrunken tritt der 'held' in die handlung ein. Wo er eine wichtige entscheidung zu fällen hätte, da spricht er das große wort *Aportez mei le vin!* In seiner katerstimmung hält er seine eigenen leute für Sarrazenen. Vor der schlacht prägt er das geflügelte wort *Alum nus ent pur noz vies guarir!* Wie lächerlich ist die ganze fluchtszene, die beschmutzung der satteldecke, die er 'großmütig' Girart überlassen will, sein reinfall auf Girarts plumpe list, und endlich die ganze hammelepisode. In dieser folge von lachen erregenden momenten ist noch besonders hervorzuheben die künstlerisch so wirksame steigerung des grades der komik. Eine andere art von humor

[1]) Ähnlich im *Rol.*; cf. *Ch. G.* 531 ff. : *Rol.* 2246 ff.

entfaltet der dichter in der zeichnung von Guis charakter. Hier ist die komik erzielt durch die kleine gestalt und die altklugen, in ihrer form doch so kindlichen reden des helden. Auch in der bezeichnungsweise äußert sich oft der humor des dichters. Den kopf des hammels, den Tedbalt unwissentlich mit nach Beürges schleift, bezeichnet er als beute 404 mit ironischer anspielung darauf, daß der graf ja vom schlachtfeld heimkehrt. Die donnernde schmähredе Girarts gegen Esturmi nennt er *un curteis mot* 424. Als Wilhelm zum zweiten male auf dem Archamp erscheint und die heiden beim schmaus überrascht, da bezeichnet ihn der dichter als 'einen, der auf das essen bedacht ist' 1693 und gleich ein 'kaltes gericht', das sind die auszuteilenden hiebe, mitgebracht habe 1695. Brot und wein, die bei der eiligen flucht der heiden zurückgeblieben sind, bezeichnet er als 'das, was nicht fliehen konnte' 1669, 1775. Wie komisch klingt auch aus dem munde des heldenhaften Wilhelm das wort *fer e acier i purreit hom ufer!* 1025. Und wie drollig nimmt sich der große held aus auf dem damenpferd *Balçan* mit dem kinderreitzeug, dessen bügel ihm nur bis zur kniekehle reichen 1885.

Was bei all diesen schilderungen, wie ja überhaupt im gang der handlung vorteilhaft von der art und weise des größten teiles der af. epen absticht, ist das schnelle, stetige und logische fortschreiten. Ein vergleich mit einer stelle z. b. des *C. V.* wird dies noch schärfer beleuchten. Vivien schickt Deramé siebenhundert verstümmelte heiden zu (*C. V.* 103 ff.). Der Sarrazenenkönig ist außer sich vor wut und verheißt blutige rache. Nun folgen noch über zweihundert verse, ehe wir Deramés heer mit demjenigen Viviens zusammentreffen sehen. Und was bieten diese verse? Mehrere male fragt Deramé, wer ihm die große schmach zugefügt; stets folgt eine neue beschreibung Viviens und seiner taten, an die sich regelmäßig ein furchtbarer wutausbruch Deramés anschließt. So gehts fast siebzig verse hindurch. Dann beginnen die vorbereitungen; briefe werden geschrieben, versiegelt, in alle lande geschickt und es kommen daraufhin die zahlreichen heidenkönige, die hier, und bei jeder späteren gelegenheit wieder, alle mit namen genannt werden. Man schifft sich ein und spannt die segel. Der dichter gibt lang und breit seiner

verwunderung über die größe des heeres ausdruck und verkündet die pläne und prahlerischen vorhaben der heiden insgesamt und einzelner (bis v. 212). Jetzt erst ruft Deramé umständlich in seinen eigenen ländern seine leute zusammen. Wieder werden schiffe mit lebensmitteln und waffen beladen. Ein eingreifen des dichters, der bedauert, daß Vivien nichts von all dem weiß, unterbricht plötzlich in störender weise die handlung. Endlich steigen alle könige — wieder zahllose namen — ein und segeln ab. Eine neue unterbrechung! Deramé bricht in klagen aus; die heiden trösten ihn und versprechen rache. Ganz plötzlich und unvermittelt springt der dichter zu Vivien über, bedauert ihn und erzählt dessen vergangenen und zukünftigen lebenslauf. Die darauf folgende *laisse* erzählt wieder von dem lärm, den die Sarrazenen verursachen. Endlich bei v. 316 sagt der dichter: *Or sunt paien et Sarazin sor mer*; aber noch lange nicht auf dem Archamp. Doch brechen wir ab! Kommentar überflüssig! Man vergleiche noch in den beiden *chansons* die verschiedenartigkeit in der schilderung von Girarts durchbruch[1]) durch die heidenmassen: in der *Ch. G.* eine knappe, plastische, packende schilderung in sieben versen (698—704); im *C. V.* eine über hundert verse umfassende darstellung (900—1002), die den durchbruch erst beim zweiten male gelingen läßt, wodurch der wuchtige eindruck, den diese szene in der *Ch. G.* bewirkt, beträchtlich abgeschwächt wird.

## III. Stilistische Technik im eigentlichen Sinne.

### a) Art der Sprache.

Schenken wir nun unsere aufmerksamkeit der technik in der handhabung der sprache, dem stil des dichters. Gar lange hat die ansicht geherrscht, daß der stil in allen af. epen der gleiche, ein feststehender, formelhafter sei. So sagt z. b. Tobler[2]): 'Käme nur der Stil in Betracht, einem Verfasser könnte man versucht sein, beinahe die ganze Fülle der altfranzösischen Epik zuzuschreiben.' Auf demselben standpunkt steht auch

[1]) P. Meyer, Rom. 32, p. 605; auch unten p. 97.
[2]) V. Ep. d. Frz. in V. B. V. p. 177.

G. Paris mit dem wort: 'Le style n'a rien d'individuel: c'est, comme on l'a dit excellemment, un: „style national"'. Heute ist diese ansicht durch zahlreiche eingehende stiluntersuchungen zur genüge widerlegt. Doch wird Voretzsch immer recht behalten, wenn er sagt: 'Da die epische schilderung sich im ganzen mit den einfachsten mitteln begnügt, gern mit stehenden formeln, überhaupt mit traditionellen elementen arbeitet und möglichst das gesamtempfinden zum ausdruck bringt, begreift es sich leicht, daß im stil der einzelnen epen untereinander keine allzugroßen verschiedenheiten zu bemerken sind'.[1]) Daher müssen wir uns bei einer beurteilung des stils einer af. *chanson de geste* von vornherein auf den standpunkt der Altfranzosen stellen.

Die sprache[2]) in der *Ch. G.* ist einfach, leicht, fließend und doch oft voll wuchtiger kraft; meist werden die ereignisse im erzählungstone aneinander gereiht, ohne durch allzulange schilderungen (s. o.), gebete und monologe (s. u.) aufgehalten zu werden. Selbst in den reden, die in unserer *chanson* einen außergewöhnlich breiten raum einnehmen,[3]) wird die handlung rasch und ständig fortgeführt. Von der hemmenden wirkung vieler reden auf die handlung im *C. V.* gab schon die oben (p. 94 f.) angeführte stelle ein bild. Retardierende momente, wie sie im *Rol.* so häufig begegnen, sind in der *Ch. G.* nur selten, und dann stets sehr kurz. Als solche wären vielleicht die szenen vor Tedbalts flucht, das *Qu'en loez?*, oder die gebete Viviens vor seinem tod aufzufassen. Im *C. V.* könnte man die erstürmung des schlosses und die verschanzung daselbst, sowie einige andere momente als retardierende bezeichnen.

Im ton der sprache weiß sich der dichter der *Ch. G.* mit großem geschick dem charakter der szene anzupassen. Er durchläuft alle grade der schilderungsart, von der derbsten, komischen drastik über den humorvollen oder einfachen erzählungston bis zur tragischen realistik und grausigen naturalistik (s. o.).

---

[1]) Voretzsch, Af. Lit. I p. 203.

[2]) Cf. K. Zutavern a. a. o. Leider ist der II. teil: Form der epischen Sprache, der hier von besonderem interesse wäre, unterblieben.

[3]) Nach Suchier, Einl. p. XXXI 834 verse unter 1983.

Gar vielfach entfaltet der dichter ein hohes, poetisch-künstlerisches talent; er hat stellen geschaffen, die zu dem schönsten gerechnet werden dürfen, was die gesamte af. epik hervorgebracht hat (s. o. p. 11 und 92). Einige aussprüche der bedeutentsten kritiker unserer *chanson* legen dafür das glänzendste zeugnis ab. P. Meyer, Rom. 32 p. 598: 'Il y a de beau passages, des vers bien frappés là où l'auteur est porté par l'idée ...' Etwas weiter unten (p. 605 f.) charakterisiert er den unterschied in den darstellungen der entsendung Girarts im *C. V.* und in der *Ch. G.*; der vergleich fällt sehr zugunsten unserer *chanson* aus. Von den ansprachen Girarts an seine waffen v. 715 ff. sagt er: 'La scène est vraiment épique' (p. 606). R. Weeks, Mod. Phil. 2 p. 3: 'Several of the scenes of the poem ... will rank among the celebrated passages of the Old French epic' p. 4: 'One of the most remarkable things about the new poem is the ballad quality of many passages in the first part. Several of these passages are veritable ballads. No other *chanson de geste* shows so clearly the possible relation of the ballad to epic verse'. J. Bédier, Lég. Ép. I. p. 80 zitiert, nachdem er begeistert ausgerufen: 'il n'y a rien de plus grand dans notre vieille poésie', als einige der schönsten episoden die verse 605—635, 678—738, 1358—1398[1]), sowie einige stellen aus der *Ch. R.* Suchier, Einl. p. XXXIV. 'Von echter Poesie im Geiste jener Zeit geben Zeugnis die Ansprachen Girarts an die Waffenstücke, deren er sich entledigt.' Von der szene, in der Vivien nach Tedbalts flucht die führung des heeres übernimmt sagt er p. XXXVI: 'Hier steht unser Dichter auf der Höhe der Situation. Die heroische Schönheit dieser Szene hat im gesamten Volksepos nicht ihres Gleichen.'

### b) Die stilistische Form im Einzelnen.

Wenden wir uns nun der stilistischen form im einzelnen zu. Als tempus für die erzählung wird im allgemeinen das perfekt gebraucht, doch wechselt es vielfach ohne ersicht-

[1]) Um die versangabe in Suchiers ausgabe zu erhalten, ist zu allen zahlen 3 zu addieren.

lichen grund mit dem präsens. Ebenso liegt den anredeformen kein bestimmtes system zugrunde, sondern es wechseln wahllos *'tu'* und *'vus'*[1]) Wie die meisten der af. heldenepen ist die *Ch. G.* in assonierenden zehnsilbnern mit männlicher oder weiblicher zäsur nach dem vierten vers und männlichem oder weiblichem versende abgefaßt. Auffällig ist, daß am schluße von vielen (32) laissen sich ein weiblicher, viersilbiger vers findet, der drei verschiedene formen hat, und als refrain dient. Diesem vers folgt stets noch ein auf ihn assonierender zehnsilbner (nach Suchier). Die häufigste, im Vl. einzige form ist *lunsdi al vespre* (22 mal); die zweite schlacht wird von dem refrain *joesdi al vespre* (7 mal), und die dritte schlacht von *lors fu dimercres* (3 mal) begleitet.[2]) Als weitere eigentümlichkeiten in der versform verdienen erwähnung außer den einfachen enjambements in den versen 65 f., 158 f.[3]) 'drei Fälle des Enjambements, in denen schon mit der Cäsur des zweiten Verses ein Sinnesabschnitt eintritt und diesem das Versglied *De la bataille* vorausgeht; so in v. 254 f., 573 f., 750 f. Hier bilden also die Worte *De la bataille*, nach der neuern Terminologie, einen *rejet'* (Suchier). Sehr viele verse zeigen alliteration.[4]) Gegen die annahme

[1]) Cf. Suchier, Einl. p. XXIV. Ähnlich ist es auch im *Rol.* cf. Graevell p. 27.

[2]) Über die bedeutung dieser kurzverse für die zeitbestimmung der handlung in der *Ch. G.* handeln Rechnitz, ZrP. 32 p. 184—230; Suchier, ZrP. 33 p. 53 ff. und ders. Einl. p. XVII. Eine kurze angabe der resultate findet sich bei Schulz, ZfS. 38 p. 209 f., 225 f. Über den refrain der af. *chansons* der Wilhelmsgeste im allgemeinen sagt L. Gautier, E. F. IV p. 21: 'Ce qu'il y a de certain, c'est que nos plus anciens ou nos meilleurs manuscrits sont ceux qui nous offrent le plus souvent cet hexasyllabe final ... Il arrive encore le plus souvent que les versions où se rencontre ce petit vers sont aussi les plus courtes ...'. Er sucht hierin ein argument dafür, daß die *chansons* mit refrain die älteren sind; er erkennt, wenn auch mit einschränkung, an, was Jonckbloet Guill. d'Or. II p. 197 sagt: 'Il est indubitable que les tirades se terminaient originairement par le petit vers qui fut supprimé dans les textes le plus modernes.'

[3]) Cf. A. Tobler, Frz. Versbau p. 24: 'Auch im zehnsilbigen Verse wird das Enjambement für erlaubt angesehen, wenn es darin besteht, daß die ersten vier Silben des folgenden Verses (die vor der Cäsur stehen) zum vorangehenden Verse in engen Zusammenhang treten.'

[4]) Cf. W. Riese, Alliterierender Gleichklang in der frz. Sprache alter und neuer Zeit, Diss., Halle 1888 und M. Koehler, Über alliterierende

einer absichtlichen verwendung seitens des dichters spricht der umstand, daß sie nie systematisch, etwa um inhaltlich schöne oder wichtige stellen hervorzuheben, gebraucht wird. Meistenteils mag sie auf zufall beruhen; doch tritt sie oft zu markant hervor, als daß man sie ganz allein dem zufall zuschreiben dürfte, wie einige beispiele erläutern mögen: *lacet la lance* 319, *pris par poesté* 655, *le fer tut fors* 787 u. a. m.; besonders auffällig ist die wahl der zahlen in: *jo li fis batailles trente e treis, e cent cinquante e plus li fist aveir des plus poanz de Sarazine lei* 659—661; auch die zahl *cinc cenz* begegnet sehr häufig. Vielfach alliterieren symmetrisch zwei gleiche satzformen (meist prädikate) in zusammengehörigen halbversen:

*Bas ert li festes, curtes erent les furches* 344 (subjekte)
... *tort ses mains, tiret chevels* ... 479 (prädikate)
... *se il vient, nus veintrum* ... 488 (prädikate) u. ö.

Dasselbe mit verschiedenen formen desselben verbs begegnet dreimal hinter einander in den versen 619—621:

*Si tu t'en turnes, nus nus en turneruns;*
*se tu combaz, e nus nus combatruns.*
*Que que tu faces, ensemble ot tei feruns.*

Mit vorliebe gebraucht auch der dichter zu einem substantiv ein auf dieses alliterierendes attribut: *brant burni, Sarazin de Saragoce tere, plein pié, plusurs parz, dolerus destreit, blanche barbe, broigne bele, petit poigneür* u. a. m. Ähnlich treten auffallend oft t und d nebeneinander: *targe duble, trenchant darz d'acier, tuz duze, duit troblé* u. a. m. Neben einem substantiv steht auch häufig ein von ihm abgeleitetes verb: *devaler* (oder *avaler*) *contre val, un corn corner* etc.

Nur selten begegnen wirkliche wiederholungslaissen (*couplets similaires*)[1] und nur in ganz kurzer form. Die

---

Verbindungen in der af. Literatur, Diss , Leipzig (Oppeln) 1890. Darin besonders p. 31 f.

[1]) Cf. O. Dietrich, Über die Wiederholungslaissen in den altfrz. *Chansons de geste*. Diss. Erlangen 1881 und in Rom. Forsch. I p. 1 ff. Rezension dazu von G. Gröber, ZrP. VI p. 492 ff. Voretzsch, Af. Lit. I p. 204. Tobler, V. Ep. d. Frz. in V. B. V p. 179—191. A. Nordfeld, Les couplets similaires. Progr. Stockholm 1893.

ganze vorhergehende *laisse* ist wiederholt in *l.* CII und *l.* CXXXV; der anfang von *l.* XXXVII ist an *l.* XXXVI angelehnt; teilweise wiederholung der vorhergehenden *laisse* begegnet bei *l.* CLI und CLXI. Nie kommt es vor, daß ganze episoden zwei oder noch mehr mal hintereinander in verschiedenen worten erzählt werden, wie dies im *Rol.* und *C. V.* sich gar so oft störend bemerkbar macht.

Weit häufiger sind in der *Ch. G.* die sogenannten recommencements, jene stilistische eigenart die darin besteht, daß eine neue *laisse* mit dem letzten verse der vorhergehenden beginnt.[1]) Sie begegnen bei den versen 143 ff.: 146 ff., 399 : 400, 703 f. : 705 f., 765 f. : 767 f., 1033 f. : 1035 f., 1130 : 1131, 1134 f. : 1136 f., 1167 : 1167[a], 1455 f. : 1457 f., 1907 ff. : 1911 ff.

'Der epische stil bedient sich für gleichartige situationen mit vorliebe derselben oder nach möglichkeit ähnlichen worte' (Voretzsch).[2]) In der *Ch. G.* kehren nun gleiche oder ähnliche situationen sehr oft wieder, sodaß zahlreiche stellen sich zuweilen wörtlich, zuweilen nur dem sinne nach zwei oder mehrere male wiederholen. Solche parallelen bieten die schilderungen der rüstungen verschiedener personen in den versen 227—233 : 1110—1121; oder 134—142 : 1077—1088 : 1500—1510 : 1543—1554. Der bericht von Deramés einfall zeigt, so oft er auch begegnet, stets die gleiche form 13 ff. : 39 ff. : 963 ff. Desgleichen wird Viviens botschaft in denselben worten ausgerichtet, wie sie aufgetragen wurde 652 ff. : 990 ff. (Die abweichungen in der handschrift setzt Suchier mit recht auf rechnung des kopisten). An längeren parallelen seien noch erwähnt die verse 467—472 : 1674—1679, 1044—1060 : 1403—1433 und 1067—1075 : 1468—1499. Dazu gehört auch eine stileigenart unseres dichters, die darin besteht, daß in einem vers nur ein wort geändert wird, um den gedanken zu modifizieren. Als beispiel sei nur angeführt v. 779 *Fiert*

---

[1]) Cf. G. Gröber, ZrP. 6 p. 497 f., wo er diese stilart als 'grammatische Dittologie' bezeichnet.

[2]) Cf. A. Hilka, Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes, Halle 1903; Einl. Cap. IV: Die direkte Rede im af. Volksepos p. 18—58.

*l'en la broigne de la senestre part*: 1218 *Fiert l'en la loigne de la senestre part.* Weitere beispieie dafür gibt Suchier, Einl. p. XXXVII.

Insgesamt enthält die *Ch. G.* über dreißig mehr oder weniger lange parallelen. Dadurch erhält die ganze sprache ein etwas formelhaftes, starres gepräge, was der *Ch. G.* eine sonderstellung unter allen af. heldenepen einräumt.[1]) Das formelhafte der sprache wird noch erhöht durch den ausgiebigen gebrauch von stereotypen wendungen, die ja mehr oder weniger dem gesamten af. epischen stil eigen sind.[2])

Die anredeformeln (*Seignur; Franche maisnié* etc.) werden oft eingeleitet durch *Ai or*, und es folgt noch häufiger die bitte um gehör (*merci*), oft mit heranziehung des namens Gottes (*pur amur De, pur Deu*)[3]). Andere bitten, danksagungen, sowie ausrufe der christlichen personen — solche von heiden kommen nicht vor — geschehen meist unter anrufung Gottes oder seiner gnade. Der gebrauch der angeführten formeln ist in allen teilen der *Ch. G.* ziemlich gleichartig. Ein deutlich erkennbarer unterschied ist dagegen vorhanden in dem gebrauch von beteuerungen.[4]) Die einfachste und häufigste beteuerung ist *ja*, das sowol im Vl. wie im Wl. noch gleichmäßig begegnet. Dagegen sind die andern beteuerungsformeln im Vl. und Wl. durchaus verschieden. Das erste hat noch solche bei körperteilen, wie sie im *Rol.* gebräuchlich sind: *par ma teste* 122, *par mi le col* 131[5]); ähnliche fehlen im Wl. völlig. Sonst begegnen im Vl. noch *jot plevis* 70, 209, *Si Deu plaist* 169, *pur nul home de terre* 504, 540; mit der formel *jo rafi vus de Deu le rei fort* 312 wäre im Wl. etwa zu vergleichen *sil te plevis e de mei e de Deu* 1538, während die andern hier fehlen. Umgekehrt kommen fast alle im Wl. gebräuchlichen beteuerungen im Vl. entweder gar nicht, oder kaum vor.

---

[1]) Cf. Rechnitz, Diss.: Einl., Anhang II und Abschnitt II.

[2]) Cf. P. Meyer, Édition de Raoul de Cambray (Société des anciens textes français) Introduction p. LVIII.

[3]) Cf. Hilka a. a. o. p. 33.

[4]) Cf. K. Tolle, Das Betheuern und Beschwören in der altromanischen Poesie. Erlangen 1883.

[5]) Cf. Hilka a. a. o. p. 37.

Es begegnen im Wl. die formeln *par (pur) Deu* sechsmal, *par ma (a la) fei* (zuweilen mit zusatz) elfmal gegen einen fall im Vl. 628; *par la croiz* 1468. Nur eine eigentliche verwünschung kommt im Wl. vor 1580; im Vl. wird auf eine solche, die in wirklichkeit nicht ausgesprochen wurde, angespielt 131.

Echt episch sind die anreden an pferde und waffen, die ja mehr oder weniger in allen af. heldenepen begegnen. Sie sind in unserer *Ch. G.* zum teil von hervorragender schönheit, so besonders die ansprachen Girarts an die einzelnen waffenstücke, deren er sich auf dem wege nach Barcelune entledigt (s. o. p. 97). In der allgemeinen art der *regrettements* sind die klagen Deramés an sein pferd gehalten 1995 ff. Ganz originell und wirksam ist Tedbalts verwünschung seines feldzeichens 277. Nur einen einzigen fall von apostrophe enthält die *Ch. G.* in vers 482 ff. (Für *Rol.* cf. Graevell p. 27 f.)

Was der sprache der *Ch. G.* einen besonderen reiz verleiht und sie über den durchschnitt der af. *chansons de geste* erhebt, ist der reichtum an sentenziösen stellen,[1]) vergleichen, bildern und umschreibungen. Wirkliche sprichwörter dagegen fehlen ganz.[2]) Die sentenzen und sentenzartigen verse sind im Wl. verhältnismäßig weit zahlreicher als im Vl., wie aus folgender zusammenstellung erhellt.

Im Vl: *Or est tuz sages, quant at dormi assez* 117;
*Gent senz seignur sunt malement bailli* 289;
*A home mort ne devez pas mentir* 598;
*De tant moldes puet hom altre sembler* 830.

Im Wl.: *Fer e acier i purreit hom ufer* 1025;
*Ele fut femme, si out feible la charn* 1295;
*Mielz vueil que muerges en l'Archamp desur mer*
*que tis lignages seit par tei avilez* 1327 f.;

---

[1]) Cf. R. Weeks, Mod. Phil. 2 p. 5: 'The poem is almost equally remarkable for the large number of lines that express a proverb or something akin thereto ...'.

[2]) Nach E. Ebert, Die Sprichwörter der af. Karlsepen; Stengels Ausg. u. Abh. Heft XXIII, Marburg 1884, enthalten überhaupt die epen des Wilhelmzyklus weit weniger sprichwörter als die Karlsepen. Cf. p. 42 f.

*cume celui ki n'est par funt senez,*
*a sun talent se lait deſmeſurer* 1464 f.;
*Ja n'est nuls granz, que petiz ne fust nez* 1467, 1656;
*De tel seignur deit li hom tenir fié,*
*si beſoinz est, dunc morir en la presse* 1588 f.;
*Ja n'iert bien faite grant bataille champel,*
*se vavassur ne la funt endurer* 1613 f.;
*Quidiez vus dunc, Deus seit si oblïez,*
*ki les granz homes puet tenir e guarder*
*que il ne facet des petiz altretel?* 1653—1655;
*Tut a estrus s'en deit hom delivrer* (sc. von dem, der uns böses zufügen könnte) 1978.

Ziemlich gleichmäßig sind wieder die vergleiche auf die beiden teile der *Ch. G.* verteilt.[1]) Nur zwei durchgeführte vergleiche kommen vor (im *Rol.* nur einer, Graevell p. 24):

*Si cum s'eſmieret li ors fors de l'argent,*
*si s'en eſlistrent tote la bone gent* 330 f.

Derselbe wiederholt sich mit anderm assonanzvokal:

*Si cum li ors fors de l'argent s'en turnet,*
*si s'en eſlistrent dunc tuit li gentil home* 335 f.

Der zweite vollständige vergleich ist:

*Il le demeinent cum chien funt fort sengler* 865,

Am häufigsten tritt als vergleichsobjekt ein substantiv, gewöhnlich mit attributivem adjektiv auf:

*Tedbalz se drecet si cum'hom esturdiz* 388;
*Idunc le quistrent e es puiz e es vals*
*cum'altre beste salvage d'un aguait* 769 f. (cf. Suchiers anm. zu diesem vers);
*Dunc se redrecet cume hardiz senglers* 862;
*Dunc se defent Viviëns cume ber* 864;
*Puis salt del lit cume Frans naturels* 1073;
*Des or seras cume queu e pestur* 1312;
*Puis salt de lit cume hardiz senglers* 1497.

---

[1]) K. Meinhoff, Die Vergleiche in den af. Karlsepen. Diss. Marburg 1886, gibt nur ein systematisch geordnetes verzeichnis von 1675 vergleichen aus den betr. epen; cf. auch Kuttner, Das Naturgefühl der Altfranzosen und sein Einfluß auf ihre Dichtung. Diss. Berlin 1889, p. 10 ff.

Verschiedener art sind die folgenden vergleiche. Von Girarts waffen heißt es, sie seien gut und geschmeidig

*cum'a tel home ki'n at fait granz batailles,*
*si beſoinz est ki dunc referat altres.* 629 f.
*Granz fut li chalz cum'en mai en esté.* 711, 840.

Die franken sind so gerüstet

*cum'a ferir en bataille champel.* 1103, 1327, 1351.

Nur dem sinn, nicht der form nach ist ein vergleich das wort:

*ço est fuildre qui chiet!* 1855.

Metaphern sind in der *Ch. G.* nur selten. Die edle ritterschaft wird genannt *la flur* 8 oder *de dulce France la flur e la belté* 1374.[1]) Mit *mustrer l'espee* 1844, 1881 wird 'mit dem schwerte kämpfen' wiedergegeben; *porter bas sun helme* 166 bedeutet 'mit gesenktem, vorgeneigten helm in den kampf stürmen'. Häufiger sind sonstige redefiguren, die teils an stelle eines einfachen begriffes stehen, teils einen solchen so umschreiben, daß er erst sekundär aus dem gesagten hervorgeht. Seinen bruder Gui nennt Vivien nicht *frere* sondern *le fiz de ma mere* 683 (1003). Scherzhaft sagt Wilhelm von brot und wein *Ço i remest que ne s'en pout turner (fuir)* 1699, 1775. Als Gui das schlachtfeld verläßt, da sagen die heiden: *„Cist nus querrat ço que Girarz nus quist quant il Guillelme nus amenat ici."* 1789 f. Vom schlachtfeld auf dem Archamp sagt Deramé zu seinem pferde: *„La me portas u ma quisse ai perdue"* 1947. Der begriff der schrecklichkeit der schlacht ist verborgen hinter den worten *Ja ne guarrat li petiz pur le grant*; *n'i puet garir li pere sun enfant* 249 f. Durch *le plus hardi nen i sout l'em conuistre* 339 wird angezeigt, daß alle hervorragend tapfer sind. Auf die größe des heidenheeres läßt sich schließen aus der angabe *S'il erent bestes, porc u ver u sengler, d'ui a un meis nes avriüm tuëz* 580 f. Statt einfacher bejahung der frage Viviens an Girart, ob er kraft in sich verspüre, antwortet dieser: *„Unkes plus fort ne fut"* 632. Den verlust ihrer liebe stellt Guiburc Wilhelm in aussicht, wenn er Guischart nicht zurückbringe, in der umschreibung:

[1]) Cf. Tobler, V. Ep. d. Frz. in V. B. p. 191 f.; und M. Kuttner, a. a. o. p. 9.

*„Si nel me renz, nem giras mais es braz“* 1038. Wilhelm gibt sein alter an in den worten: *„Tels cenz anz at e cinquante paisez que jo fu primes de ma mere enfantez“* 1336 f. Zu dieser umschreibenden art gehört auch die schon oben in anderm zusammenhange erwähnte manier, die folge zu schildern, um die ursache zu charakterisieren 874 f., 1819 f. (s. o. p. 91).

Der sprachausdruck des dichters ist durchweg klar und einfach. Einige male begegnen jedoch elliptische darstellungen: *le brant burni vers terre* 137, 1502 oder plural 226, 1114; *blanche enseigne i lacent tresqu'a terre* 140. Ferner kommen zwei fälle von hysteron proteron vor: *El champ la getet, si la tolt de sun dos* 724; *Li pié li baifet, si s'enclinat vers terre* 1505.

Der stil in unserer *Ch. G.* ist also vom standpunkte des Altfranzosen aus betrachtet durchaus schön und kunstvoll; er vereinigt in sich flüssige lebendigkeit und plastische anschaulichkeit, einfachheit und reichtum. Auf ihn paßt keineswegs das urteil, welches Lanson,[1]) unsrer ansicht nach überhaupt zu unrecht von den *chansons de geste* fällt: 'La forme est sèche et rude, la langue raide et pauvre. Le trouvère ... n'est pas un habile artiste: il ne sait ce que c'est que plasticité du style, rythme expressif du vers.' Vielmehr trifft hier das wort Jonckbloets[2]) über die *chansons* des Wilhelmzyklus zu: '... on conviendra sans peine qu'elles contiennent une poésie grande et noble, qu'elles brillent par des scènes de détail du plus haut intérêt et d'une plasticité émouvante.'

---

## B. Technik der Charakterzeichnung.

Die technik der charakterzeichnung im epos ist eine zwiefache: einerseits charakterisiert der dichter selbst, wobei die personen passiv bleiben, andrerseits verhält sich der dichter passiv und läßt die personen sich selbst durch ihre reden und handlungen charakterisieren. Demnach ergeben sich bei der

[1]) G. Lanson, Hist. d. l. lit. fr. p. 30.
[2]) Jonckbloet, Guillaume d'Or. II p. 213.

betrachtung dieser art der technik in der *Ch. G.* zwei gruppen: in der ersten werden die mittel und kunstgriffe behandelt, welche der dichter anwendet, um seine personen ausdrücklich zu charakterisieren; in der zweiten wird die bedeutung der reden und handlungen für die charakterzeichnung untersucht. Wenige worte über die art der handelnd auftretenden personen im allgemeinen seien noch vorausgeschickt.

## I. Die Personen im Allgemeinen.

Die in der *Ch. G.* handelnd auftretenden personen sind von vornherein in zwei sich feindlich gegenüberstehende parteien geschieden: in christen und heiden. Im gegensatz zum *Rol.* (cf. Graevell) sind in unserer *chanson* die letzten gegenüber den ersten sehr vernachlässigt; sie treten trotz ihrer wichtigen rolle nur äußerst wenig hervor. Im *C.V.* spielen die heiden eine fast ebenso große rolle wie die christen, ja sie sind lange zeit hindurch die alleinigen träger der handlung (*C.V.* v. 83—320). Die christen der *Ch. G.* sind personen aus ritterlichem kreise, und zwar gehören sie fast alle teils enger, teils entfernter zur Geste Aimeri. Zum frankenkönig und seinem hof haben sie gar keine oder nur sehr geringe beziehungen, was unserm epos mit noch einigen andern desselben zyklus eine ausnahmestellung vor den meisten af. *chansons de geste* verleiht. Die eigentlichen hauptpersonen, d. h. solche, die für den gang der handlung unumgänglich erforderlich, sind nur Vivien, Girart, Wilhelm, Gui, Deramé und nur mittelbar auch Guiburc. Vivien ist der träger der handlung der ersten schlacht; Girart das bindeglied der ersten und zweiten schlacht; Wilhelm ist der träger der handlung der zweiten und zum teil der dritten schlacht; Gui bringt die wirkliche entscheidung; Deramé ist die ursache der gesamten handlung; Guiburc ist die indirekte ursache zur dritten schlacht, indem sie ein neues heer zusammenbringt. Durch diese geringe anzahl von wirklichen hauptpersonen unterscheidet sich unsere *chanson* wiederum von den meisten der andern af. epen, beispielsweise von *Rol.*, wo deren zahl eine weit größere ist (cf. Graevell). Im *C.V.* ist die handlung im großen ganzen dieselbe, und daher sind auch die eigentlichen hauptpersonen

die gleichen; doch treten hier neben ihnen noch sehr zahlreiche 'nebenpersonen' in oft ganz beträchtlichen rollen hervor. Das ist in der *Ch. G.* keineswegs der fall: die noch geringere zahl von namentlich angeführten personen, die eine nur episodische rolle spielen, ja von als individuen hervortretenden personen überhaupt, ist eine weitere wichtige eigenheit der *Ch. G.* In der *Ch. R.* ist die zahl der sonst namentlich angeführten personen, großenteils nur statistische figuren, eine ganz beträchtlich größere. Ihr ähneln darin *C.V.* und *Al.*, und auch im *Rol.* sind derartige figuren häufig. Selbst personen, die eine für den ganzen verlauf der handlung so wichtige rolle spielen wie die beiden Berber, welche Vivien verwunden bezw. ihn töten, erhalten in der *Ch. G.* keine namen, was in der *Ch. R.* sogar bei rein statistischen figuren so ausgiebig oft geschieht.

Der am häufigsten verwendete personentypus ist in der *Ch. G.* wie ja auch sonst der ritterliche held. Spione und verräter, wie sie im *Rol.* und andern *chansons* eine so beträchtliche rolle spielen, fehlen hier gänzlich. Dafür zeigt unsere *chanson* einen typus, der hier vielleicht überhaupt zum ersten male in der af. epik verwendung gefunden hat: den feigling.[1]) Dieser typus, wie ja die ganze episode, findet sich nicht im *C.V.* (s. o. p. 87 f.).

Die bedeutung der frau ist im *Rol.*, wie auch sonst in den ältesten epen nur gering.[2]) Dagegen nimmt Guiburc in der *Ch. G.* eine sehr bedeutende stellung ein. Auch in der *Ch. R.* sind die rollen der frauen (Guiburc, die königin — von Ermentrud können wir absehen) weit beträchtlicher als im *Rol.* Im *C.V.* bedeutet Guiburcs rolle einen rückschritt gegenüber der *Ch. G.*

Von einem parallelismus in der anordnung und in den rollen der einzelnen personen, wie er im *Rol.*, besonders in der Baligantepisode, begegnet (cf. Graevell p. 15 ff., bes. p. 19),

---

[1]) F. Ziller, a. a. o. 'Zur *„felonie"* bildet das Gegenstück die *„cuardie"*, ein Laster welches in unserm Heldenepos (sc. *Rol.*) niemandem, auch nicht dem niederträchtigsten Heiden vorgeworfen wird. Die Ausdrücke *„cuard"* finden sich nur in negativer Anwendung.

[2]) Cf. Tobler, V. Ep. d. Frz. in V. B. V p. 209.

weiß unser dichter nichts. Einen ansatz dazu könnte man vielleicht im tod Girarts und dem Guischarts erblicken.

In den charakteren der helden zeigt sich vielfach eine gewisse ähnlichkeit, eine übereinstimmung in manchen zügen. Schon oben nannten wir Gui das verjüngte ebenbild Viviens. Die christlichen helden — das wort im eigentlichen sinne gebraucht — sind alle mutig, tapfer, ehrenhaft und tief durchdrungen vom geiste des christentums. Doch geht Tobler zu weit, wenn er sagt (V. Ep. d. Frz. p. 196): 'es ist, als ob die verwandtschaftlichen Beziehungen, welche die Dichter zwischen den meisten unter ihnen herstellen, in einer gewissen Familienähnlichkeit ihrer Denk- und Handlungsweise ihre Bestätigung fänden.' Die ähnlichkeit beschränkt sich ja auf jene züge, die den guten ritter überhaupt ausmachen, die notwendigerweise zu dem begriff eines solchen gehören. Im einzelnen zeigen doch die personen, wie wir oben sahen, sehr viel individualität.

## II. Darstellung der Eigenschaften durch den Dichter selbst.

Zur darstellung der einzelnen eigenschaften der personen bedient sich der dichter verschiedener hilfsmittel. Das einfachste ist die bloße schilderung der eigenschaften durch adjektive oder substantive. Diese art der charakterzeichnung ist im *Rol.* sehr häufig. Das hervorstechendste beispiel dieser art ist v. 1093: *Rollanz est proz et Olivier est sages* (cf. *Rol.* v. 24 f., 69, 231, 910 u. ö.). Auch im *C.V.* ist diese art gar nicht selten. Der dichter der *Ch. G.* macht davon jedoch nur außerordentlich geringen gebrauch. In Viviens reden heißt es mehrfach von Wilhelm: *sages hom est* 57 u. ö. Als einziger fall, daß der dichter ausdrücklich eine eigenschaft einer person schildert, ist nur anzuführen: *Petiz est Gui* 1555. Die kleinheit Guis wird dann noch ganz ausführlich geschildert, und auch für diese art der charakterzeichnung ist dies das einzige beispiel in der *Ch. G.* Nicht viel häufiger ist die darstellung von körperzuständen durch adjektive oder substantive — gemütsbewegungen und seelenzustände werden später behandelt. Ausdrücklich sagt der dichter *Tedbalt ert ivres*, und zur steigerung des interesses

charakterisiert er den grad der trunkenheit: *que plus ne poeit estre.* Nur hunger und durst werden zuweilen durch die entsprechenden substantive (*faim, seif*) ausgedrückt 842; 713, 843; auch sagt Gui mehrfach, er habe hunger 1742, 48, 56.

Mit dieser art der charakterzeichnung durch adjektive und substantive ist eng verwant der gebrauch von beiwörtern,[1]) ein mittel, das in der *Ch. G.* in weit größerem maße als jenes zur anwendung gelangt, wie es ja der gesamten epik überhaupt in so hohem maße eigen ist. Die af. epik hat nur wenige typische epitheta, d. h. solche, die einer bestimmten person ganz allein eigen sind, und mit dem namen dieser person eng verbunden erscheinen. In der *Ch. C.* begegnet als solches nur das beiwort Wilhelms '*al (ot le) curb nés*'; in der *Ch. R.* dasjenige Rainoarts '*al (ot le) tinel*'. Von den homerischen typischen beiwörtern unterscheiden auch diese sich dadurch, daß sie den namen des helden nicht immer, bei Rainoart sogar nur zweimal, begleiten. Sonstige epitheta, auf die mehr oder weniger jede person anspruch erheben kann, werden sehr häufig gebraucht. Besonders oft werden, wie wir oben sahen, solche angewant, welche die tapferkeit markieren; auch die klugheit wird nicht selten durch beiwörter bezeichnet. Die meisten übrigen epitheta sind jedoch bloße standesbezeichnungen, deren zahl eine außerordentlich große ist. Eine im *Rol.*, im *C.V.*, ja überhaupt in den meisten af. epen häufige art der verwendung von beiwörtern ist die, daß eine person gleich bei ihrem ersten auftreten durch ein solches — es kann auch ein relativ- oder sonstiger erläuternder satz sein — als gut oder böse, tapfer oder nicht tapfer bezeichnet wird, also der grundzug ihres charakters sofort deutlich gekennzeichnet wird. Nur eine spur dieser art der charakteristik begegnet in der *Ch. G.*, indem Vivien in der eingangslaisse, nicht aber bei seinem auftreten, das epitheton *le prou* führt.

Gar mannigfaltig sind die unserm dichter eigenen kunstgriffe, durch die er entweder eine person oder nur einzelne

[1]) Cf. H. Drees, Der Gebrauch der Epitheta ornantia im altfrz. Rolandslied. Diss. Münster 1883. Cf. auch Ziller a. a. o. p. 12 und Graevell.

charakterzüge hervorhebt. Die eingangslaisse bringt die namen der wichtigsten personen und lenkt von vornherein unsere größte sympathie auf Vivien. Dagegen wird Tedbalt sofort bei seinem auftreten in einem ungünstigen licht gezeigt. Sicherlich ist es bewußte absicht des dichters, daß es grade Tedbalt ist, der spätere flüchtling, der dem tapferen Vivien die worte entgegenschleudert: *„Mais a bataille n'ofet il pas venir!“* 81. Noch mehrfach spielt diese 'ironie des zufalls' in der *Ch. G* eine rolle, wenn auch in weniger hervortretender weise.

Ein ganz interessanter kunstgriff des dichters besteht auch darin, daß er die entgegengesetzten eigenschaften zweier personen in derselben oder in unmittelbar aufeinander folgenden szenen gegenüberstellt. Auf diese weise werden die beiden charakterzüge auf das schärfste hervorgehoben. Wie ausgiebig der dichter von dieser art gebrauch macht, hat der spezielle erste teil ja gezeigt. Ein anderer, aber ähnlicher kunstgriff ist es, wenn der dichter in ein und derselben person gegensätze konstruiert, um diese oder jene eigenschaft grell zu beleuchten. Am schärfsten sehen wir dies ausgeprägt bei der figur Guis: er ist von sehr kleiner körpergestalt und doch außerordentlich stark und tapfer; er ist noch sehr jung und doch hervorragend klug und weise. Ähnliche kunstgriffe scheinen im *Rol.* nicht vorzukommen; wenigstens ist bei Graevell nichts derartiges erwähnt. Auch in der *Ch. R.* und im *C.V.* fehlen sie gänzlich.

Der charakterzeichnung der personen dient auch der größte teil der in der *Ch. G.* begegnenden vergleiche, und zwar wird durch sie meist die tapferkeit einzelner helden hervorgehoben (s. o. p. 103 f.). Ebenso ist dies der fall im *Rol.*, *C.V.* wie ganz allgemein in der af. epik.

Ein weiteres wichtiges mittel zur charakteristik besteht darin, daß der dichter persönlichen anteil nimmt an der handlung und an dem geschick seiner helden. Der dichter steht nicht objektiv über seinem stoff, sondern subjektiv in ihm (cf. Graevell p. 43). Er sieht die handlung sich vor seinem geistigen auge abspielen; sie wird ihm zum erlebnis; er wird gleichsam augenzeuge, und wie ein solcher berichtet er. Daher trägt er seine ganze seele, sein subjektives Ich hinein in die

schilderung, die ihn so völlig beherrscht, daß er zuweilen seine erregung nicht bemeistern kann. Dann tritt er persönlich aus der handlung hervor mit seinen überquillenden gefühlen, sei es nun daß er mit seinen helden, wie mit realen, ihm nahe stehenden personen furcht oder mitleid empfindet, oder von stolz erfüllt wird, wenn ihnen eine hervorragende heldentat gelungen. So sagt er bedauernd von Vivien, der von zehntausend rittern nur noch hundert hat: *Dolenz puet estre li vaillanz chevaliers . . .* 557 und ebenso von den übrigen rittern: *Quas pueent estre li Viviën guerrier!* 561. Als Vivien den todesstoß erhalten, da kann er nicht umhin, auszurufen: *Ço fut damages, quant si prouz d'ome chiet.* 925, und ähnlich bei Girarts tod: *A, deus! quel duel, quant tel barun desserrent!* 1176. Schon im voraus äußert er seinen schmerz über etwas, das seinen helden zum verderben gereicht oder gereichen könnte. *Deus, que sevrerent en la dolente presse!* 697 sagt er, als Girart seinen vetter Vivien verläßt; und seinem mitleid mit dem vom hunger gequälten Gui verleiht er ausdruck in den worten: *Deus, qu'or nen at ne pain ne vin Guillelmes!* 1764. Voll stolz sagt er von Guis großer heldentat: *Ço fut miracles que nostre sire fist.* 1860.

So deutlich sieht der dichter im geiste die handelnden personen vor sich, daß er genau anzugeben vermag, welchen eindruck sie auf den beschauer machen würden. So sagt er von dem heere der Sarrazenen: *Kis dunc veïst eflaissier e saillir, de durs vassals li poüst sovenir.* 240 f. Oder er läßt den hörer sich selbst die situation ausmalen, indem er ausruft: *Ki dunc veïst les danzels alofez liër lur plaies e estreindre lur lez!* 522 f. Ganz ähnliche stellen begegnen auch im *Rol.* Dieses innige miterleben bedingt dann auch, daß der dichter sich nicht enthalten kann, von vornherein auf den tragischen ausgang der gesamten handlung, wie auch der einzelepisoden hinzuweisen, oder ihn wenigstens durch ausrufe (s. o.), meist klagender art, ahnen zu lassen. Gleich in der eingangslaisse unserer *chanson* gibt der dichter ganz knapp den verlauf und den ausgang der ganzen handlung an; er erregt beim hörer interesse für das tragische schicksal Viviens und spannung für den verlauf der grimmigen kämpfe im einzelnen. Beim auszug des heeres zur ersten Archampschlacht läßt der dichter

einen schlechten ausgang ahnen, denn *malvais sire les i out a guiër* 149. Die schlacht ist von einem unstern begleitet: dem fehlen des grafen Wilhelm 474, 490. Die tapfern Franzosen haben schon tüchtige hiebe ausgeteilt; doch *ainz qu'il en turnent, serunt altres donees!* 495. Wilhelm hat Guiburc das versprechen gegeben, Guischart zurückzubringen; *chier se repentirat* flicht der dichter ein, denn *En la bataille reneiat Deu Guischarz* 1039, 1041. Als Guiburc dem vor ihr versammelten heer die glänzendsten aussichten eröffnet, und die ritter sich in die holdesten zukunftsträume wiegen, da führt der dichter die ganze tragik der kommenden handlung vor in dem wort voll hoher poetischer schönheit: *Tels s'aatit de choifir la plus bele, ki en l'Archamp perdit apruef la teste* 1400 f. Der auszug des kleinen Gui wird von bedeutung sein, denn *N'i alast Gui, ne revenist Guillelmes* 1681. Zuweilen wendet der dichter sich sogar unmittelbar an seine zuhörer, sei es, daß er an sie die rhetorische frage richtet, ob sie geneigt seien, dies oder jenes zu hören, sei es, daß er, die einwilligung als selbstverständlich voraussetzend, verkündet, daß sie dies oder jenes hören werden, sei es endlich, daß er ihre aufmerksamkeit auf einen punkt konzentrieren will. Der letzte fall ist der seltenste; er begegnet nur einmal: als Vivien nach der flucht der führer die übrigen ritter auffordert, auch zu gehen, da hängt von ihrer antwort der ganze weitere verlauf der handlung ab, und da ruft der dichter der gespannt lauschenden menge zu: *„Oez qu'il li unt dit!“* 296.

Das persönliche hervortreten in der handlung ihrer *chansons* ist vielen, vielleicht den meisten der af. ependichter eigen. Im *C. V.* geschieht es noch weit häufiger als in der *Ch. G.*, und zwar zuweilen in sehr plumper form, wie oben (p. 88 f.) gezeigt. Unserer *chanson* ähnelt in dieser beziehung am meisten das Rolandslied, das manche analoge stellen enthält (cf. auch Graevell p. 24 u. 43 anm. 3 zweiter absatz). In der *Ch. R.* kommt eine einmischung des dichters in die handlung gar nicht vor.

## III. Darstellung der Eigenschaften durch Reden und Handeln der Personen.

Das hauptgewicht legt der dichter naturgemäß darauf, die personen durch ihr reden und handeln sich selbst charakterisieren zu lassen. Vor allem nehmen die direkten reden[1]) — indirekte rede kommt in der *Ch. G.* nicht vor — wie ja überhaupt in unserer *chanson* (s. o. p. 96), so auch in der charakteristik einen sehr breiten raum ein. Der zweck der reden dieser art kann ein doppelter sein: entweder charakterisiert die redende person eine andere oder sich selbst. Das erste begegnet sehr oft im Vl. — seltener im Wl. —, wo wir Wilhelm nur aus den reden Viviens und zum geringen teil aus denen Esturmis kennen lernen. Auch über Vivien erfahren wir sehr viel aus dem munde anderer personen; so von den rittern, die ihn zum führer erwählen, von Wilhelm und von Guiburc. Weniger, zum teil gar nicht, ist dies mittel der charakteristik bei den übrigen personen angewant. Meist ist mit dieser art von reden zur charakterisierung anderer schon die zweite art verbunden, indem die redende person durch die art und weise, wie sie über andere redet, indirekt sich selbst charakterisiert. So zeigt Vivien auf diese weise seine bescheidenheit, seinen gerechtigkeitssinn und seine verehrung für Wilhelm; Esturmi bekundet so seinen egoismus, eigendünkel und neid, Wilhelm und Guiburc geben ihrer liebe und achtung für Vivien ausdruck.

Weit häufiger und wichtiger sind die reden der personen, welche zu ihrer eigenen charakterzeichnung dienen. Da

---

[1]) Cf. A. Hilka a. a. o. p. 8. 'Der Zweck der Reden im Rahmen des Epos kann als ein dreifacher bezeichnet werden:

1. Es soll eine Charakteristik der handelnden Personen gegeben werden, gleichgültig, ob dieselben über sich selbst Auskunft geben, oder andere, welche mit ihnen in naher Beziehung stehen, dies thun. 2. Die Darstellung des Psychischen soll durch die Worte der in jedem einzelnen Falle seelisch erregten Personen, wodurch sie ihr Inneres zeigen, uns unmittelbarer vorgeführt werden, als dies im einfachen Bericht geschieht (Höherer Stil des Dichters). 3. Handlungen sollen wirksamer durch das rednerische Element uns in ihrem ursächlichen Zusammenhange vorgeführt und näher gebracht werden.'

ist es ein ganz eigenartiger kunstgriff unseres dichters, der übrigens im *Rol.* v. 2316 ff. auch begegnet, einen helden (Vivien) selbst seine früheren taten bei günstiger gelegenheit anführen zu lassen, wodurch, wie der spezielle teil zeigte, die charakterzeichnung um sehr viele züge erweitert wird. Ganz allein durch reden zeigt sich bei den in betracht kommenden personen die eigenschaft der frömmigkeit. Aus dem grad der redegewantheit und der art des inhalts der reden läßt sich auf die klugheit und den verstand des redenden schließen; ausgezeichnet ist auf diese weise vor allen andern Gui. Aus dem inhalt der reden selbst ergeben sich die verschiedensten eigenschaften, wie wir sie ja in den speziellen charakteristiken gefunden haben. Auch der seelenzustand der personen äußert sich sehr oft in reden: so der schmerz in lauten klagen oder *regrettements*, der zorn in heftigen ausrufen und verwünschungen. Mehr als sonst in den *chansons de geste*, stehen in unsrer *Ch. G.* die reden in engstem zusammenhang mit dem handeln. Durch die reden wird die handlung nicht gehemmt, wie dies sonst, z. b. im *C. V.* (s. o.) so oft begegnet. Die rede leitet oft die handlung ein, oder irgendwelche tätigkeit wird durch die sie begleitende rede charakterisiert.

Die bei weitem häufigste art der reden ist in der *Ch. G.* natürlich der dialog.[1]) Gespräche eines einzelnen mit einer menge (heer) können wir mit zu diesem rechnen, da entweder die menge einstimmig, oder einer aus ihr für alle antwortet. Nur einmal begegnet ein wirklicher monolog, indem eines der gebete Viviens in einen solchen übergeht: v. 830 ff. (cf. Graevell p. 27). Eine mittelstellung zwischen dialog und monolog sind jene reden, die wol ein angeredetes objekt haben, auf die aber keine antwort erfolgt. Dazu gehören in erster linie die gebete.[2]) Von allen personen der *Ch. G.* betet nur Vivien; die bedeutung dieser art von reden ist ja aus dem speziellen teil bekannt. Im Wl. fehlen gebete völlig, selbst an stellen, wo sie sehr wol am platze wären; dies ist gegen-

[1]) Cf. A. Hilka a. a. o. p. 32 ff.

[2]) Cf. J. Altona, a. a. o.; Tobler, V. Ep. d. Frz. p. 212; A. Hilka, a. a. o. p. 20—32.

über ihrer häufigkeit im Vl. umso auffälliger. Die technik der beiden teile der *Ch. G.* weicht in diesem punkte ganz beträchtlich von einander ab. In der *Ch. R.* begegnen gebete nur selten; dagegen sind sie im *Rol.* recht häufig. In der *Ch. G.*, wie überhaupt in den ältesten af. epen, sind die gebete noch ziemlich kurz im vergleich zu den in den werken des XIII. jahrhunderts, die oft von unendlicher länge sind.[1]) Zu der art von reden, die ein angeredetes objekt haben, die aber keine antwort erfahren, gehören auch die zornesausbrüche Girarts gegen Esturmi, der vielleicht getötet ist 425 ff. und Viviens gegen den von ihm durchbohrten Berber 791 ff. Eine ganze gattung, die hierher zu rechnen ist, sind die anreden an pferd und waffen, die sich aber — besonders die letzten — schon mehr dem monolog nähern. Unsere *Ch. G.* ist daran ärmer als das Rolandslied; in der *Ch. R.* und im *C. V.* kommen sie gar nicht vor.

Kampfrufe sind in der *Ch. G.* nicht allzuhäufig, und zwar begegnet nur der ruf *Muntjoie.* Wie im *Rol.* (cf. Graevell) ertönt er meist dann, wenn einer der franken einen feind niedergeschmettert hat 329, 422, 449, 1830, 1836 oder beim beginn des kampfes 1104, 1696, 1803; doch dient er auch außerhalb der schlacht als ermunternder anruf 1074 1498. Reden von heiden sind in der *Ch. G.* sehr selten: v. 765—768 und Deramés gespräche v. 1963 ff. Die franzosen verstehen sie ohne weiteres, denn 'die dichter machen sich wenig skrupel darüber, angehörige verschiedener völker und sprachen, zumal Franken und Sarrazenen frischweg miteinander conversieren zu lassen'.[2]) Das was Tobler[3]) als 'Rücksicht auf die öffentliche Meinung' bezeichnet, daß nämlich die helden tapfer kämpfen in der ausdrücklichen absicht, in den liedern eine gute rolle zu spielen, das kommt in unserer *chanson* und auch in der *Ch. R.* nicht vor. Im *C. V.* fehlt es ebenfalls, doch ist es ziemlich häufig in *Al.* (v. 436 ff., 452 ff. u. ö.) und im *Rol.* (v. 1013 f., 1074, 1466 u. ö.). Auch in späteren af. epen kommen solche fälle des öfteren vor (weitere belege bei Tobler).

[1]) Cf. Julleville, L. L. fr. I p. 144.
[2]) Voretzsch, Ep. Stud. I p. 79.
[3]) Tobler, V. Ep. d. Frz. p. 201.

Sind so die reden ein sehr wichtiges mittel zur charakterzeichnung, so sind dies in noch höherem maße die handlungen. In den reden mag eine person zuweilen charakterzüge verbergen, die beim handeln offenbar werden, oder andere eigenschaften heucheln, deren fehlen das handeln bekundet. So könnte man Esturmi nach seinen reden und ratschlägen bei der nachricht von Deramés einfall für einen klugen, tapferen ritter halten; erst die handlung läßt seine unklugheit und feigheit offen zutage treten. Tedbalt zeigt mehrfach in seinen reden den größten heldenmut, bis seine tat uns seinen charakter unzweideutig enthüllt. Diese art, daß eine person in der rede sich in einem ganz andern licht zeigt, als im handeln, ist ein sehr wirksames, kunstvolles mittel unseres dichters zur charakterzeichnung. Je besser, idealer ein charakter geschildert werden soll, desto größer ist bei ihm die übereinstimmung zwischen reden und handeln. Vollkommen ist sie nur bei Vivien, dem personifizierten ritterideal. Diese art der charakterisierung begegnet in der *Ch. G.* nur im Vl., und zwar am ausgeprägtesten in der Tedbaltepisode.

Durch die handlungen können die verschiedenartigsten eigenschaften charakterisiert werden. Naturgemäß ist das einfachste, körperliche eigenschaften durch handlungen darzustellen. Kraft und waffenkundigkeit äußern sich in heldenhaften streichen; der schwächling unterliegt dem stärkeren (Tedbalt, Esturmi : Girart). Gui zeigt seine geschicklichkeit im reiten dadurch, daß er proben, eine freiwillige 1663 ff. und eine unfreiwillige 1783 ff. davon ablegt. Von großer körperkraft und ausdauer zeugt es auch, wenn Girart den weiten weg vom Archamp nach Barcelona in kurzer zeit zu fuß zurücklegt, obgleich er unter hunger, durst und hitze sehr zu leiden hat. Ebenso treten körperzustände in handlungen zutage; empfindet jemand hunger oder durst, so ißt und trinkt er viel und hastig: Girart 1048, 1052; Wilhelm 1407, 1417; Gui 1798. Wenn der dichter bei dem letzten ausdrücklich sagt, daß er nur wenig ißt, so scheint diese angabe nur die übergroße eile markieren zu sollen. Girarts müdigkeit bekundet sich darin, daß er sich aller waffenstücke entledigt bis auf das schwert, auf das er sich beim voranschreiten stützt.

Sehr häufig dienen die handlungen auch zur darstellung geistiger eigenschaften. Vor allem offenbaren sich mut und tapferkeit in der bereitwilligkeit zum kampfe und in den ausgeteilten schlägen. Tedbalts und Esturmis ehrlosigkeit und feigheit finden, nachdem man diese eigenschaften schon vorher kennen gelernt, oder wenigstens geahnt hat, ihren stärksten ausdruck in dem herunterreißen und zertreten der feldzeichen und in der tollen flucht. Wenn Vivien nach der flucht der führer ein neues feldzeichen aus der tasche zieht, so legt diese handlung zeugnis ab für seine klugheit, menschenkenntnis und fürsorglichkeit (s. o. p. 14). Tedbalts und Esturmis freundschaft kommt gleich zu anfang darin zum ausdruck, daß dieser sich wein bringen läßt und jenem zutrinkt. Die furchtsamkeit[1]) Tedbalts äußert sich einmal darin, daß der graf auf einen hügel steigt, um das heidenheer zu überschauen bevor er den kampf aufnehme. Auf der flucht hält Tedbalt, durch Girarts worte bestimmt, sein pferd an, um zu warten, und dadurch beleuchtet er die größe seines geizes und seiner habgier, die sich schon in seinen vorhergehenden worten bekunden.

Weiterhin spielen die handlungen eine gar bedeutsame rolle in der darstellung von gemütsbewegungen und seelenstimmungen. Doch wird dieser teil erst im folgenden abschnitt, der sich mit der allgemeinen charakteristik des psychischen beschäftigen soll, behandelt.

Von den handlungen eines menschen auf seine charaktereigenschaften zu schließen, ist im wirklichen leben allgemein üblich, ist es doch das einfachste und vor allem das sicherste mittel. Daher ist auch die darstellung der eigenschaften durch handlungen die allgemeinste und gebräuchlichste art der charakterzeichnung im epos überhaupt und in den *chansons de geste* im besonderen.

---

[1]) Die eigentliche furcht, d. i. eine vorübergehende gemütserregung, wird im IV. abschnitt behandelt.

## IV. Charakteristik des Psychischen.

Die charakteristik des psychischen[1]) ist bei dem dichter der *Ch. G.* besonders interessant, da er sich hierzu der verschiedenartigsten mittel und kunstgriffe bedient. Die einfachste art ist natürlich wieder, wie bei der darstellung der eigenschaften, die bloße schilderung. Im *Rol.*[2]) führt der dichter nie in das innere der personen ein, nie gibt er ihre stimmung, ihre gedanken an (Graevell p. 26). Schon darin weicht unser dichter von dem des *Rol.* etwas ab. Er verrät uns Wilhelms absicht, seine gemahlin auf die probe zu stellen 1014 ff. Mehrfach sagt er ausdrücklich, daß eine person schmerz 694 oder ekel und scham empfindet 347 (cf. Graevell p. 47). Auch werden gar nicht selten stimmungen angegeben; so z. b.:

freude: *anceis ert liee* 1247;
zorn: *Guioz fut iriez* 1850, *De cele chose se corozat Guillelmes* 1967;
furcht: *De cel colp sunt Sarazin efmaié* 1854;
reue: *li ber se repentit* 819;
todesangst: *grant fut l'anguisse* 869.

Doch suchen wir auch in unserer *Ch. G.* ein tieferes eingehen auf diese empfindungen vergebens (cf. Graevell p. 45 anm. 4). Im *C. V.* ist diese art gar nicht selten; es ist hier sogar das gewöhnliche, daß der dichter die gedanken, absichten und stimmungen der personen, zum teil sehr ausführlich, schildert (*C. V.* v. 207 ff., 258 ff., 307 ff. u. ö.).

Die fälle der einfachen schilderung des psychischen sind die in der *Ch. G.* am wenigsten zahlreichen; bei weitem häufiger und auch viel interessanter sind die darstellungen der gemütserregungen und seelenbestimmungen auf psycho-physische art.[3])

---

[1]) Cf. O. Schulz, Die Darstellung psychologischer Vorgänge in den Romanen des Kristian v. Troyes. Halle 1903. Besonders wichtig ist der als Diss. (Breslau) erschienene erste teil.

[2]) Für *Rol.* cf. neben Graevell noch Ziller a. a. o. p. 8, besonders den abschnitt über „Empfindungen".

[3]) H. Bredtmann, Der sprachliche Ausdruck einiger der geläufigsten Gesten im altfrz. Karlsepos. Diss. Marburg 1889. Bietet nur eine syste-

Aufrichtige freude begegnet nur sehr selten in der *Ch. G.* Wilhelm freut sich, als Guiburc ihm mitteilt, sie habe schon ein neues heer gesammelt; hier äußert sich die freude im lachen. In ein lustiges lachen bricht Guiburc aus angesichts des großen appetits Wilhelms 1421. Nur äußerliche freude, die dazu dient, die wahre gemütsstimmung zu verbergen, zeigt Guiburc durch singen an 1364.

Auf verschiedene weise äußert sich der schmerz.[1]) Seinen natürlichsten ausdruck findet er im weinen (*plurer*), im vergießen von tränen[2]) (*lacrimer*) 'aus beiden augen des antlitzes' 695, 1422, wie der dichter zuweilen in rührender naivetät hinzufügt (cf. Beszard a. a. o. p. 666 unten). Besonders häufig ist auf diese weise charakterisiert der schmerz über irgend welches unglück: die trauer 480, 1010, 1029 u. ö. Andere arten von seelenschmerz, die sich im weinen äußern sind der trennungsschmerz 625, bei dem die beteiligten 'weder scherz noch lachen haben' die scham 1331, 1352, rührung 1477, sehnsucht 1515, mißfallen 1624. Einmal weint Gui vor hunger. Der höhere grad des weinens, das schreien, (*criër e huchier*)

---

matische materialsammlung, die auf ihre stilistische form hin untersucht wird; die psychologische seite dieser gesten bleibt fast völlig unberücksichtigt. F. Neubert a. a. o. Davon kommt für uns besonders in betracht der Teil II. B.: 'Die Bewegungen und Äußerungen des Körpers als Ausdruck von Gemütsbewegungen' (p. 661—666). Dieser teil ist zu knapp, um auch nur einigermaßen eine vorstellung von der verwendung dieses mittels in den af. epen zu geben. E. Lommatzsch, System der Gebärden. Dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. Von dieser arbeit ist bisher nur der geringste teil (Vorrede und Kap. I) als dissertation (Berlin 1910) erschienen. Für die alten *chansons de geste* werden in erster linie die in aussicht genommenen Kapitel III, IV, V und VI (nach der Disposition p. 17) in betracht kommen. Allerdings hätten wol auch in dem vorliegenden Kap. I mehr belege aus der ältesten epik beigebracht werden können; z. b. für stolz und trotz aus dem *Rol.*, wo ja diese gemütsbewegungen eine so hervorragende rolle spielen.

[1]) Cf. O Schulz a. a. o. p. X ff., besonders p. XXVIII.

[2]) L. Beszard, Les larmes dans l'épopée, ... ZrP. 27. Für die personen der Wilhelmsgeste cf. besonders p. 524—526. Über die 'Ursachen' handeln die §§ 5—7, p. 650 ff. Für obige stelle cf. besonders § 8 B p. 666 ff.

[3]) O. Zimmermann, Die Totenklage in den altfrz. chansons de geste. Berliner Beitr. z. germ. u. rom. Phil. 19.

1144, 1189, 1820 und ächzen (*giembre*) 537 dient nur zum ausdruck des großen körperlichen schmerzes bei todeswunden.

Von sehr feinem psychologischen verständnis zeugt es, wenn der dichter sagt, daß Wilhelm sich an den niedrigen (gesinde-)tisch setzt, weil er vor trauer nicht an dem höheren sitzen kann 1404 f. Dasselbe begegnet auch in der *Ch. R.* (2391 f.). Auf einer stereotypen redensart mag es beruhen, daß Vivien sich vor schmerz bart und haar rauft 479,[1]) zumal sonst aus keiner stelle hervorgeht, daß Vivien einen bart hat. Allerdings ist auch wieder Wilhelms bart nur in einer schmerzäußerung — er benetzt ihn mit tränen — erwähnt. Sehr großer physischer schmerz, der todeskampf, äußert sich auch durch verstörtes aussehen und blässe der wangen 535, 1170, im verdrehen der augen 536, 1171 und im hängenlassen des kopfes.[2])

Auf ganz verschiedene weisen äußert sich auch der zorn. Nicht selten bekundet er sich in handlungen, indem im zorn besonders kräftige hiebe ausgeteilt werden 788 ff., 1850; daneben kommt er in heftigen wutausbrüchen zum ausdruck. Daß eine person sich vor zorn oder wut verfärbt, wie mehrfach im *Rol.* und besonders häufig im *C. V.*, kommt in der *Ch. G.* nicht vor. Nur sagt Gui zweimal, daß er vor wut außer sich geraten würde 1748, 1756.[3])

Großes psychologisches verständnis des dichters bekundet wieder die charakterisierung von Tedbalts furcht. Der graf steht am fenster und schaut zum himmel, da er vor furcht nicht zur erde sehen kann, die ganz mit bewaffneten bedeckt ist 103. Ähnlich ist die situation, als er später angesichts der heiden auf einem hügel steht und alles um sich her vergißt 190 f. Noch einmal packt den grafen die angst auf der flucht, und da wird sie recht drastisch zum ausdruck gebracht in dem wort: *de la poür en ordeiat sa hulce* 348.

Auf eine sehr interessante, physiognomische weise versteht der dichter die verlegenheit zu charakterisieren. Girart, und ebenso später Wilhelm, hat alles was Guiburc ihm vor-

---

[1]) Cf. O. Schulz a. a. o. p. XXXI Nr. 4.
[2]) Ähnlich im *Rol.* z. b. 1978, 2011 u. ö.
[3]) Cf. O. Schulz p. VIII und p. XXVI Nr. 3.

gesetzt mit heißhunger verzehrt und vermag der hausfrau nichts mehr anzubieten; darüber ist er so verlegen, daß er *ne redreçat la chiere ne le vis* 1054, 1420.

Die 'bezeichnenden und daher oft typischen bewegungen' zum ausdruck von gedanken im *Rol.*,[1]) sind in der *Ch. G.* weit seltener. Als eine solche könnte man betrachten den fall, wo Gui sich vom feuer erhebt, vor seinen onkel hintritt und dann, nachdem er sich gewissermaßen in positur gesetzt hat, zu reden beginnt. Um seiner rede mehr nachdruck zu verleihen, ergreift Esturmi die hand Tedbalts. An andern stellen drückt das ergreifen der hand nur mitleid 1168 oder hilfsbereitschaft 1211 f. aus.[2]) Mehrfach werden durch kopfschütteln stimmungen wiedergegeben, die aber größtenteils noch durch reden erläutert werden. Meist zeigt es heftige gemütsbewegungen an, und zwar trauer 1009, scham 1330, verwunderung 1421, rührung 1476 oder mißbilligung 1623. Auch das küssen verrät verschiedenartige gemütserregungen: Wilhelm umhalst Gui 1478 und küßt ihn dreimal 1479 in zärtlichkeit, vor rührung und reue; Guiburc küßt Wilhelms fuß, um ihrem flehen mehr nachdruck zu verleihen 1330 und aus abschiedsschmerz bei Wilhelms auszug zum schlachtfeld 1505.

Eine eigentliche psychologische entwicklung der charaktere ist in der *Ch. G.* nicht vorhanden, da die charaktere wie im *Rol.* (cf. Graevell p. 29) von ihrem ersten auftreten an abgeschlossen sind. Nur geringe veränderungen des charakters, die immer gut begründet sind, machen sich bemerkbar. So handelt Girart als knappe noch wenig ritterlich, indem er Tedbalt durch list zum stehenbleiben bewegt, ihn dann mit der faust am halse faßt, vom pferde zerrt und ihm roß und rüstung raubt. Kaum hat er aber die ritterrüstung angelegt, da fühlt er sich als ritter und benimmt sich auch als ein solcher: im offenen ehrlichen kampfe besiegt er Esturmi ritterlich. Ein zeitweiser, wolbegründeter wechsel tritt einmal im charakter Wilhelms ein. Der held wird durch seine erste niederlage so erschüttert, daß er, der vorher so mutige und

[1]) Cf. Graevell p. 26 und Ziller a. a. o. p. 10.
[2]) Cf. Bredtmann a. a. o. p. 31 ff.

kampfesfrohe recke ganz niedergeschlagen und mutlos wird und an seiner kraft verzweifelt. Doch bald wird er, durch Guiburc getröstet, wieder der alte.

In diesem letzten stimmungswechsel bekundet der dichter, wie schon in vielen andern momenten, die wir kennen gelernt, ein ganz hervorragendes psychologisches geschick, worauf auch Suchier (Einl. p. XXXIV f.) hinweist. Wir geben hier Suchiers, die szene recht anschaulich malenden worte wieder. 'Von echter Poesie im Geiste jener Zeit gibt Zeugnis ... die Darstellung des allmählichen Umschwungs, der sich in der Stimmung Wilhelms und seiner Gattin vollzieht, nachdem er ihr die Leiche ihres Neffen überbracht hat. Drei Verse, die sich entsprechen, zeigen den Wandel der Stimmung. Jeder dieser Verse beginnt mit dem Worte *Plurat.* Der erste, V. 1304, lautet:

*Plurat Guiburc, confortat la Guillelmes.*

Wilhelms Trost ist freilich schwach genug. Er sagt ihr: „Du hast Recht zu weinen, da du nicht mehr Gattin eines mächtigen und tapferen Grafen bist, sondern eines feigen Ausreißers, der in der Schlacht alle seine Mannschaften verloren hat." Nun weinen beide zusammen. V. 1317:

*Plurat Guillelmes, dunc lacrimat Guiburc.*

Aber Guiburc faßt sich zuerst. Sie sagt ihm: „Deine Verwandten sind stets auf dem Felde der Ehre geblieben. Es ist besser, du stirbst auf dem Archamp, als daß du deiner Familie Schande machst". Wilhelm aber verzweifelt immer noch. Er ist alt und fühlt sich schwach. Die Heiden haben das Schlachtfeld behauptet. Nun heißt es V. 1352:

*Plorat Guillelmes, Guiburc l'at conforté.*

Sie richtet den Niedergedrückten auf, und erzählt ihm, sie habe in seiner Abwesenheit ein Heer von 30000 Kriegern aufgeboten, deren Führer oben im Palast beim Schmause sitzen. Weiter heißt es V. 1361:

*Dunc rist li quens, si laissat le plorer.*

Beide haben jetzt die Trauer überwunden und treten lachend vor die versammelten Krieger.

In dieser Schilderung zeigt sich eine bewußte Kunst und eine feine psychologische Wahrheit. So tief auch Gui-

burc durch den Tod des Neffen getroffen ist, es gelingt ihr noch, Wilhelm erfolgreich zu trösten und selbst eine frohe Miene anzunehmen.'

Es erübrigt sich nur noch, aus den in diesem zweiten hauptteil gefundenen resultaten die sich daraus ergebenden schlüsse zu ziehen, und dann, die ganze arbeit zusammenfassend, ein urteil über den poetischen wert der *Ch. G.* vom kritischen und vom ästhetischen standpunkte aus zu fällen.

# Schlufs.

## A. Betrachtungen über die *Chançun de Guillelme* an sich.

Die untersuchung der poetischen technik der *Ch. G.* hat uns einen genauen einblick in die innere beschaffenheit der *chanson* gewährt; sie hat erkennen lassen, daß die poetische technik in sehr vielen punkten die gleiche ist vom anfang der handlung bis zu ihrem schluß. Doch sie hat andrerseits auch in mancher hinsicht augenfällige verschiedenheiten zwischen der technik im Vl. und der im Wl. aufgedeckt; sie hat genügendes material geliefert für ein näheres eingehen auf die verschiedenen kritischen fragen, die im laufe der untersuchungen aufgetaucht sind und die frage nach dem poetischen wert der *Ch. G.*

Ist die *Ch. G.* in ihrer ganzen ausdehnung das werk eines völlig selbständig arbeitenden dichters? Gehen wir noch einmal im zusammenhang alle verschiedenheiten durch, die sich in der poetischen technik der beiden teile konstatieren ließen. Im Vl. finden wir keinerlei schilderung der gestalt, des äußeren der personen; bei Gui dagegen — allerdings im ganzen Wl. auch nur bei Gui — begegnet eine sehr ausführliche beschreibung. Überhaupt ist im Wl. mehr die tendenz zur kenntlichmachung der auftretenden wesen durch äußere merkmale unverkennbar, was sich auch darin wieder bekundet, daß pferde — aber nicht waffen — namen tragen, was im Vl. nie vorkommt. Das Wl. ist reicher an äußerlichem schmuck der sprache z. b. durch sentenziöse stellen; dafür besitzt aber die sprache des Vl. mehr innere schönheiten. Zu diesen gehört vor allem der kraftvolle naturalistische stil der tragik, besonders in der darstellung der verwundungen. Mit größter

deutlichkeit sehen wir im Vl. die verwundeten vor unsern augen: sie halten mit der einen hand die aus den tiefen wunden hervortretenden eingeweide zurück und trotzdem kämpfen sie wankend und todesmatt weiter; den toten quillt das gehirn zum munde heraus. Im Wl. findet sich nichts derartiges. Girart und Guischart empfangen große wunden; im todeskampfe wird ihr antlitz bleich und verstört; sie verdrehen die augen, neigen das haupt und dann sterben sie. Bei Deramé zeigt sich gar nur die folge der verwundung: er liegt am boden und ist ganz mit blut und staub bedeckt. Das technische mittel, durch reden einer person eine andere zu charakterisieren, ist in größerem umfange nur dem Vl. eigen; ebenso der kunstgriff, daß wirkungen und folgen geschildert werden, um die ursache zu charakterisieren. In den beiden teilen sind die beteuerungsformeln verschieden; die epitheta sind, wie aus den zusammenstellungen in den einzelnen charakteristiken im speziellen teil hervorgeht, im Wl. seltener als im Vl.; gebete begegnen überhaupt nur im ersten teil.

Sinnfällige unterschiede zwischen Vl. und Wl. ergeben sich auch aus den charakteren selbst. In der *Ch. G.* können wir allerdings nicht ein und denselben charakter von anfang der handlung bis zu ihrem schluß verfolgen, sei es, um die einheit des stoffes darzulegen, wie es Bédier für das Krönungsepos (*Cour. L.*) an der figur Wilhelms und Ludwigs tut, sei es, um einen dualismus des stoffes zu zeigen, wie er sich etwa in der Karlsreise aus der schilderung der person des kaisers ergibt. Von den personen des Vl. ragt die figur Girarts allein in das Wl. hinein, und zwar auch diese nur verhältnismäßig sehr wenig. Doch sahen wir schon oben, daß der Girart des Wl. durchaus nicht mehr dem des Vl. entspricht. Die schilderung des langsamen, tragischen todes Viviens und die flüchtige, hastige, skizzenhafte darstellung des endes Girarts, der doch im Vl. wie Vivien mit fleiß und kunst charakterisiert war, sind zu verschieden, als daß wir sie einem einzigen verfasser zuschreiben dürften.

Beträchtliche unterschiede ergeben sich auch aus dem vergleich der charakterzeichnungen von figuren, die in den beiden teilen der *chanson* zwar der person nach verschieden

sind, deren charaktere aber wegen der gleichheit ihrer stellung, der ähnlichkeit ihrer rolle bis zu einem gewissen grade übereinstimmen: ich meine Wilhelm und Vivien. Soweit Wilhelms charakter im Vl. aus den reden andrer personen erkennbar ist, entspricht er durchaus demjenigen Viviens. Der held wird gezeichnet als der tapferste und tüchtigste ritter der ganzen christenheit, ohne fehl und tadel, erhaben über alle schwächen, als der starke verteidiger und vorkämpfer des glaubens; er erscheint eben als ein charakter, wie er in der figur Viviens wirklich auftritt. Demnach hätten wir von demselben dichter für die gestalt Wilhelms im Wl. nur eine der charakterzeichnung Viviens ganz ähnliche charakterzeichnung erwarten dürfen. Daß dies nicht der fall ist, hat der spezielle teil zur genüge gezeigt.

Diese mannigfaltigen verschiedenheiten bekunden mit sicherheit, daß die *Ch. G.* nicht ein einheitliches, von einem dichter geschaffenes werk ist. Wie stehen nun die beiden teile der *chanson*, das Vl. und das Wl. zu einander? Es ergeben sich drei verschiedene möglichkeiten: 1. es standen zuerst beide teile selbständig nebeneinander und wurden dann mechanisch verknüpft; 2. das Wl. ist entstanden als fortsetzung des Vl.; 3. das Wl. ist das ursprüngliche und das Vl. ist eine später gefertigte einleitung. Der letzte fall scheidet sofort aus, da schon sprachliche kriterien das höhere alter des Vl. gegenüber dem Wl. bezeugen.[1])

Nun zeigt aber die *Ch. G.* neben den verschiedenheiten auch wieder so viele eigenarten der technik, die sich völlig einheitlich durch die ganze handlung hindurchziehen, und die sich so deutlich von der art aller andern bekannten epen abheben, daß sie unbedingt einer einzigen hand zugeschrieben werden müssen. Diese einheitlichkeiten betreffen jedoch, wie die untersuchung der poetischen technik lehrte, nur die äußere form, nicht die innere struktur der *chanson*. Damit scheidet auch die möglichkeit, in den beiden teilen die lose verknüpfung zweier ursprünglich selbständiger lieder zu sehen aus, und die letzte noch bleibende möglichkeit wird gleichzeitig spezialisiert. Die ergebnisse aller meiner untersuchungen

[1]) Cf. Suchier, Einl. p. LIX f.

führen also zu dem schluß, der *Ch. G.* folgende entstehungsart zuzuschreiben:

Eine ursprünglich selbständige, heute nicht erhaltene *Chanson de Vivien* wurde in ihrer äußeren form sehr stark überarbeitet und von dem überarbeiter gleichzeitig um das Wl. erweitert; so entstand das original der uns heute nur in einer, dazu sehr schlechten, abschrift überlieferten *Ch. G.* Die person, welche die überarbeitung und fortsetzung vorgenommen, ist diejenige, welche ich oben stets als dichter der *Ch. G.* bezeichnet habe, der also nicht das Vl. in seiner ursprünglichen gestalt zuzuschreiben ist.[1])

Die einzige bekannte handschrift der *Ch. G.* ist, wie gesagt, eine sehr schlechte kopie; sie scheint aus dem gedächtnis niedergeschrieben, oder vielmehr diktiert zu sein.[2]) Über die gestalt des originals, das sicherlich in manchen teilen weit mehr klarheit bot, mutmaßungen aufzustellen, würde ein sehr gewagtes und wol unnützes unterfangen sein. Doch selbst der text, wie er heute, zumal in der kritischen ausgabe von Suchier, vorliegt, läßt noch deutlich die poetische technik, die kunst des dichters erkennen. Die charakterzeichnungen sind durchweg mit gutem geschick ausgeführt. Die besten sind allerdings nicht diejenigen, welche der dichter selbständig geschaffen, sondern die des Vl., welche er nur überarbeitet hat, vor allem die charakterzeichnung Viviens. Sie zeigt einen woldurchdachten plan im entwurf der grundzüge, denen sich alle einzelzüge gut anpassen, sodaß ein schönes, harmonisches gesamtbild entsteht. Es ist dem dichter vortrefflich gelungen, in Vivien einen helden zu zeichnen, der wie Roland wol dazu berufen sein darf, vorkämpfer des christentums zu sein, der in noch höherem maße als des großen kaisers neffe das ideal eines christlichen ritters ist, dessen märtyrerkrone noch strahlender ist, als die des helden von Roncevaux. Fast jeder vers der *chanson* spricht dafür,

[1]) Ganz ähnlicher ansicht scheint auch Suchier zu sein, der zwischen dem historischen kern (= Vl.) und der fortsetzung dazu (= Wl.) unterscheidet und verschiedentlich darauf hinweist, daß der erste teil vom verfasser des zweiten stark überarbeitet ist. Cf. Einl. Abschnitt X und anfang von Abschnitt XI.

[2]) Suchier, Einl. p. XVIII.

mit welcher lust und liebe der dichter gerade an dieser figur gearbeitet, wie er gerade bei ihr seine höchste kunst, die der tragik aufgewendet hat.

Es ist eine besondere eigenart unseres dichters, daß fast bei jeder einzelnen figur deutlich aus der art der charakteristik herauszulesen ist, welche gefühle der dichter selbst für sie hegte. Nach Vivien war ihm der kleine Gui am sympathischsten, doch in ganz andrer weise wie jener held. An Gui liebte der dichter die kindlichkeit, die erst im heranreifen zum manne, zum helden begriffen ist; in Gui zeichnet er die schöne blüte, die erst die noch schönere frucht ahnen läßt. Mit der charakterzeichnung Guiburcs hat der dichter eine schwere aufgabe unternommen, war er doch vielleicht der erste, der im af. epos einer frauengestalt eine größere rolle zuerteilte. Doch wahrlich hat er sich dieser aufgabe nicht schlecht entledigt. Mit großem geschick zeichnet er in Guiburc die frau und die heldin zugleich. Bei Wilhelm kann er sich nicht enthalten, ihm bisweilen einen hieb zu versetzen; der charakter ist ihm nicht so gelungen wie die andern bis jetzt genannten. Girart interessiert den dichter hauptsächlich als Viviens freund. Er ist für ihn zuerst der lebensfrohe knappe, der auf lustige abenteuer ausgeht, der dann aber auch in ernster lage voll und ganz seinen mann stellt. Die ihm weniger sympathischen personen schildert der dichter ebenfalls jede von einem besonderen gesichtspunkt aus. Tedbalt ist der feigling aus charakterschwäche, über den er sich lustig macht, den er dem spott und der lachlust seiner hörer preisgibt. Seine schlechtigkeit beruht allein auf dem unheilvollen einfluß, den sein vetter auf ihn ausübt. Bei Esturmi ist es nicht schwäche, sondern wirkliche bosheit, die seinen charakter zu einem unsympathischen macht. Am wenigsten gewicht legt der dichter auf die zeichnung Guischarts und Deramés. Der erste ist ein schwankender charakter, ein christ ohne innere überzeugung und daher nur solange als es ihm gut ergeht; in der stunde der prüfung fällt er ab. Sah der dichter nicht in ihm den vertreter jener gattung von rittern, die zwar mut und tapferkeit besaßen, aber im glauben nur lau waren und daher nicht mit der nötigen energie gegen den landes- und glaubensfeind, die

Araber, kämpften? Daß Deramé so wenig hervortritt, beruht wahrscheinlich nur darauf, daß er schon in dem alten Vivienlied nicht persönlich in die handlung eingreift (s. o. p. 62). Diese streng individuelle charakterisierung jeder einzelnen der handelnden personen unterscheidet unsern dichter vorteilhaft von fast sämtlichen übrigen af. ependichtern, den des *Rol.* nicht ausgenommen. Um sie durchführen zu können, hat der dichter nur eine so geringe anzahl von handelnd auftretenden individuen eingeführt; er liebte es augenscheinlich nicht, viele namen anzuführen, die für den hörer nichts weiter als namen bedeuten, und daher bei ihm weder interesse finden, noch irgend welchen eindruck zurücklassen können.

Abgesehen davon, daß schon der knappe, die handlung schnell und stetig fortführende stil woltuend absticht von den durch ihre endlosigkeit oft unerträglichen schilderungen in andern epen, zeugen auch die hilfsmittel und kunstgriffe, welche unser dichter außer den im epos allgemein üblichen anwendet, von viel geschick und großer poetischer eigenart, wie aus dem zweiten hauptteil erhellt.

Diesen mannigfachen vorzügen der *Ch. G.* vor andern af. epen der gleichen stufe und art, stehen jedoch auch mancherlei nachteile gegenüber. Ein hauptfehler, der unsrer *chanson* anhaftet, ist die häufige unklarheit, ja unmöglichkeit des dargestellten. Mit der geographie[1]) war der dichter sehr wenig vertraut; nur vier ortsnamen begegnen: *Cordres, Burdele sur Girunde, Beürges* in Berri und *Barzelune*; daneben spielt als eigentlicher schauplatz der handlung die wichtigste rolle eine stelle die als *l'Archamp sur mer* bezeichnet wird. Über die beschaffenheit und die lage dieses ortes fehlen alle näheren angaben. Von seiner entfernung von Bourges und Barcelona hatte der dichter selbst gar keine vorstellung. Recht schwierige aufgaben boten auch die fragen nach der exakten bedeutung und begrenzung der bezeichnungen *France, les Marches, les Aluez* und *Terre certaine* (cf. Suchier). Mit der unklarheit der örtlichen angaben gehen die der zeitlichen hand in hand. Ein heer von zehntausend mann wird in einer einzigen nacht aufgeboten; ein solches von dreißigtausend mann ist nach

[1]) Cf. Suchier, Einl p. XLI ff.

einem zeitraum von 36 stunden schlachtbereit. Große entfernungen werden in unglaublich kurzer zeit zurückgelegt, soweit die spärlichen angaben überhaupt eine annähernde zeitbestimmung zulassen. Was uns jedoch im rahmen der vorliegenden abhandlung am meisten interessiert, sind die unklarheiten bezüglich der personen. Ist Vivien, der öfter als *marchis* bezeichnet wird, wirklich markgraf? (s. o. p. 5 f.). Wie verhält sich vers 32, wo er siebenhundert ritter *de sa terre* bei sich hat, zu der späteren stelle, wo er alle ritter auffordert, das schlachtfeld zu verlassen, da sie ihm gegenüber ja keine verpflichtungen hätten? Wo liegen seine erwähnten ländereien? Weshalb ist er Tedbalt, der doch auch nicht mehr als graf ist, untergeordnet? Sind die *Marches*, die Deramé verwüstet, die ritter, die er gefangen nimmt Tedbalts (cf. v. 45 ff.) oder Wilhelms (cf. v. 968 ff.)? Derartige unklarheiten finden sich, wie im speziellen teil gezeigt, mehr oder weniger bei allen personen. Sehr vieles ist zweifellos der schlechten überlieferung zuzuschreiben, doch ebenso sicher ist auch, daß der dichter selbst es in mancher hinsicht an der nötigen sorgfalt und genauigkeit hat fehlen lassen.

---

## B. Betrachtungen über die *Chançun de Guillelme* im Vergleich mit anderen Epen.

Schon im ganzen verlauf meiner untersuchung habe ich vergleiche im einzelnen mit andern af. epen eingeflochten, um die poetische technik in der *Ch. G.* durch die in diesen epen gebräuchliche zu beleuchten. Ich fasse die resultate noch einmal kurz zusammen.

Der dichter der *Ch. R.*[1]) arbeitet mit viel gröberen mitteln als der unsrige. Mit breitem pinselstrich gibt er seiner person

---

[1]) Gemeint ist nur das eigentliche Rainoartlied. Die *Ch. R.* ist nämlich nicht einheitlich, sondern zerfällt wieder in zwei teile: demjenigen vor Rainoarts auftreten und das eigentliche Rainoartlied von v. 2647 ab. Der erste dient, wie in der *Ch. G.* die szene der entsendung Girarts, zur verkettung zweier lieder verschiedenen stoffes: der *Ch. G.* und des eigent-

— ich rede absichtlich im singular, denn in dem eigentlichen Rainoartlied verschwinden alle übrigen personen fast ganz neben Rainoart — einen grundzug, die groteske plumpe stärke, in dem alle feineren charakterzüge fast völlig absorbiert werden, sodaß die figur mehr eine personifikation dieser eigenschaft, als ein klar und deutlich gezeichneter charakter ist. Der unterschied in der technik der charakterzeichnung zwischen der *Ch. G.* und dieser *Ch. R.* ist so handgreiflich, daß selbst eine weniger eingehende untersuchung genügt hätte, um Suchiers nachweis, daß die beiden lieder verschiedenen verfassern zuzuschreiben sind, zu bestätigen.

Interessanter ist der vergleich mit dem *C. V.*, da hier fast der gleiche stoff in verschiedenen bearbeitungen vorliegt. Der spezielle teil hat gezeigt, daß der charakter Viviens im *C. V.* dem in der *Ch. G.* in einigen zügen nachsteht; daß er weniger erhaben und makellos ist (s. o. p. 21). Ähnlich ist es auch bei Girart, dessen heldenhaftigkeit im *C. V.* nicht der in der *Ch. G.* speziell im Vl. gleichkommt. Die technik der charakterzeichnung ist ebenfalls durchaus nicht gleichwertig, wenn auch im *C. V.* ihr zweck, ein klares, deutliches, und vor allem individuelles bild von den charakteren der personen zu entwerfen, so völlig erfüllt ist wie in der *Ch. G.* Dem *C. V.*-dichter gehen all die feinen kunstgriffe, durch welche in der *Ch. G.* die einzelnen charakterzüge gezeichnet oder hervorgehoben sind, nahezu gänzlich ab; er begnügt sich mehr mit der primitiveren art der breiten schilderung, zu der reden und handeln als ergänzung hinzutreten. Ferner hat die *Ch. G.* vor dem *C. V.* das voraus, daß ihr dichter viel weniger personen in die handlung einführt und daher fast alle individuell darstellen kann, was im *C. V.* nur bei einem teil geschieht, während der größere andere aus rein statistischen figuren besteht. Der beträcht-

---

lichen Rainoartliedes. Er ist entschieden von höherem poetischen wert, enthält er doch sogar noch stellen von bedeutender schönheit wie schon oben (p. 35) erwähnt (cf. auch Voretzsch, Af. Lit. II. Aufl. p. 205). Auch sind zur charakterzeichnung, besonders an diesen betreffenden stellen, gute hilfsmittel und feine kunstgriffe angewant, die im zweiten hauptteil schon angeführt wurden. Doch steht auch dieser teil der *Ch. G.* an poetischem wert schon beträchtlich nach.

lichste unterschied des künstlerischen wertes der beiden *chansons* liegt jedoch im stil begründet. Wenn auch im *C. V.* die örtlichen und zeitlichen vorstellungen zum teil klarer sind, als die verworrenen und oft unmöglichen angaben in der *Ch. G.*, so ist doch der stil der *Ch. G.* im allgemeinen entschieden dem des *C. V.* überlegen, wie oben (p. 94 f.) durch ein handgreifliches beispiel dargelegt. Er charakterisiert sich gegenüber dem des *C. V.* durch rasches, stetiges und vor allem logisches fortführen der handlung, für die das interesse durch variieren stets neu angeregt wird; durch das fehlen von störenden hemmungen oder gar rückschritten in der handlung; durch das beschränken der retardierenden momente auf ein geringes maß. Das urteil, welches ich oben über den stil des *C. V.* abgegeben habe, möchte ich nur noch erläuternd ergänzen durch das was W. Schulz (p. 229) sagt: 'Sein Text ist durch zahlreiche Entlehnungen ganzer Episoden aus den *Enfances Vivien*, *Moniage Guillaume II*, *Aliscans*, *Roland* bereichert, durch Fehler im Aufbau und in der Handlung arg entstellt; er bildet so kein einheitliches Ganze, vielmehr eine lose Zusammenknüpfung von Erzählungen.' Die *Ch. G.* ist also in fast allen teilen der poetischen technik dem *C. V.* in mehr oder weniger bedeutendem maße überlegen, und daher ist sie von entschieden höherem künstlerischen wert als jener.

Mit der technik im *C. V.* stimmt die in *Al.* überein, was die verwendung zahlloser statistischer personen anbelangt; beide gehen hierin noch viel weiter als die *Ch. R.* Das phantastische element, das in der *Ch. R.* nur gelegentlich neben dem grotesken auftaucht, und das im *C. V.* schon viel ausgedehnter ist, nimmt in *Al.* den breitesten raum ein. Dabei wird dann von der einfachen beschreibung des äußeren, ohne jegliche charakterdarstellung, in ausgiebigster weise gebrauch gemacht. Doch auch bei den andern, reellen personen ist die bloße schilderung von charaktereigenschaften, körperzuständen, gemütserregungen und seelenstimmungen durchaus gebräuchlich, wenn auch das hauptgewicht der charakterzeichnung auf reden und mehr noch auf handeln der personen gelegt ist. Über den stil in *Al.* sagt L. Gautier (E. F. IV, p. 505 ff.): 'le stile d'*Aliscans*, faut-il le dire, est

médiocre, et la langue en est faible: la formule a trop envahi cette poésie; il y a des banalités désespérantes, des répétitions, des longueurs: mais à quelle hauteur ne s'élève pas la pensée du poëte! Étudiez les types qu'il a fait vivre dans ses vers: il en est trois surtout dont on ne retrouverait pas la beauté dans la poésie primitive des autres peuples. C'est Vivien, c'est Guillaume, c'est Guibourc.' Und gerade diese charaktere sind eine bloße nachahmung der vorlage; die form ist geändert, und zwar ist sie ganz beträchtlich unter das niveau der urvorlage, der *Ch. G.* herabgesunken. Von Gautiers urteil bleibt also nur der erste, abfällige teil bestehen. Noch einen wichtigen, die charakterzeichnung betreffenden unterschied zwischen der *Ch. G.* und *Al.* möchte ich hervorheben. In der *Ch. G.* wird Tedbalt, der schlechte, feige ritter dem spott der hörer ausgesetzt; doch geschieht dies niemals bei wirklichen helden. In *Al.* dagegen gibt der dichter sogar die hauptheldeu der handlung, Wilhelm und besonders Rainoart — ich erinnere nur an dessen reitversuch — dem hohngelächter der menge preis. Schon daraus erhellt, daß die intention dieses epos nicht die war, zu begeistern, sondern in erster linie zu belustigen.

Wir sehen also, daß die *Ch. G.* allen andern af. epen, welche die Archamp- oder Aliscansschlacht zum mittelpunkte ihrer handlung haben, an poetischem wert entschieden überlegen ist.

Gehen wir nun kurz auf die frage ein, in welchem verhältnis alle diese epen zu einander stehen, welches der mutmaßliche gang ihrer entwicklung gewesen ist. Daß die vorlage zu *Al.*, zum mindesten indirekt, in der *Ch. R.* zu suchen ist, kann keinem zweifel unterliegen. Die *chanson Al.* knüpft logisch an den *C. V.* an, dessen letzte szenen sie aufnimmt, sodaß *C. V.* und *Al.* wenigstens inhaltlich als ein einziges, logisch fortschreitendes epos aufgefaßt werden dürfen. Dies gestattet wieder den rückschluß, daß die *Ch. R.*, als die vorlage zu *Al.*, ebenfalls eine logische einheit bildete mit einer älteren *chanson*, die ihrerseits vorlage zum *C. V.* war, die aber nicht, wie oben gezeigt (p. 20 f.), mit der *Ch. G.* identisch sein konnte. Schon die untersuchung der charaktere führte zu der annahme der notwendigen existenz einer solchen

*chanson*, deren mutmaßlicher inhalt oben (p. 20 f.) angegeben, die demnach eine vermittelnde stellung zwischen der *Ch. G.* und dem erhaltenen *C. V.* einnahm. Zu ganz ähnlichen resultaten sind ja auch Suchier (Einl. p. LXIII) und W. Schulz (p. 228) gelangt. Suchier bezeichnet diese hypothetische *chanson* als älteste fassung des *C. V.* — W. Schulz nennt sie '*Cov. I*' — und macht durch scharfsinnige logische schlüße wahrscheinlich, daß sie von demselben verfasser wie die *Ch. R.* herrührte. Der entwicklungsgang der sich um die Archamp-schlacht, später Aliscansschlacht, gruppierender epen ist demnach der folgende.

Auf historischer grundlage entstand ein epos, welches Viviens kämpfe und heldenhaften tod auf dem Archamp besang (cf. dazu W. Schulz p. 226 f.). Dieses wurde dann stark überarbeitet, und ihm eine auf rein epischer erfindung beruhende fortsetzung angedichtet. Das ergebnis war unsere vorliegende *Ch. G.* Zu dieser wollte ein späterer redaktor wieder eine fortsetzung schaffen und mußte, da die *Ch. G.* ein abgeschlossenes ganzes bildet, die oben (p. 21) angeführten veränderungen vornehmen. So entstand die hypothetische älteste fassung des *C. V.*, an die derselbe dichter dann die erhaltene *Ch. R.* als fortsetzung andichtete. Später erfuhr das dreifach zusammengesetzte epos mehrfache erweiterungen, die zum teil nur die erste hälfte, zum teil die zweite hälfte behandelten. Beispiele solcher nachahmungen sind erhalten in den bekannten fassungen von *C. V.* und *Al.*; wir brauchen also weder das eine als einleitung des andern, noch das andere als fortsetzung des einen anzusehen, sondern sie gehen eben unabhängig von einander auf dieselbe vorlage — vielleicht nur indirekt — zurück.[1])

[1]) Darin weiche ich also von Schulz' ansicht ab, der sagt (p. 229): 'Der uns erhaltene *Cov.* endlich mag als eine Einleitung zu einem älteren (als dem uns erhaltenen) Aliscansliede geschrieben sein.' Doch stehen unsere auffassungen durchaus nicht im gegensatz zu einander.

## C. Gesamturteil über den künstlerischen Wert der *Chançun de Guillelme.*

Für den detaillierten vergleich der technik der charakterzeichnung in der *Ch. G.* und in den af. epen, die nicht denselben stoff behandeln, wurde oben im zweiten hauptteil nur das Rolandlied herangezogen. Um einen ganz objektiven standpunkt zur beurteilung des künstlerischen wertes der *Ch. G.* zu gewinnen, sollen nun auch die übrigen bekannten ältesten heldenepen in aller kürze berücksichtigt werden.

Das wichtigste mittel der charakteristik in der af. heldendichtung, wie ja im epos überhaupt, besteht darin, die personen ihrem charakter gemäß reden und handeln zu lassen, dabei werden im großen ganzen durch handeln meist die körperlichen, durch reden die geistigen eigenschaften, die charakterzüge im engeren sinne, dargestellt. Ein ganz systematisches beispiel dafür bildet der erste teil von *Gormont und Isembart* (v. 1—163) in der charakteristik Gormonts. Jede strophe bringt zuerst eine handlung, indem Gormont mit großer heldenkraft und geschicklichkeit die einzelnen angriffe der christlichen ritter abschlägt; dann folgt eine rede (monolog) des heiden, welche seine verschiedenen charakterzüge enthüllt; so z. b. verachtung und haß gegen das christentum, das christenvolk, den christengott, ferner stolz, selbstbewußtsein. Mit dieser systematischen verteilung von reden und handeln, die etwas starres, gezwungenes an sich hat, steht dieser teil von *G.-I.* einzig in der af. epik da. Sonst sind, wie wir ja z. b. in der *Ch. G.* gesehen, die charakterisierungen durch reden und handeln ganz ungleichmäßig verteilt. In der ersten branche des *Couronnement Loois* (v. 1—274) überwiegen die reden bei weitem, da in diesem teil überhaupt sehr wenig handlung ist. Ähnlich ist es in der ganzen *Karlsreise*, in der z. b. die *pairs* ihren charakter nur durch die *gabs* enthüllen; auch der kaiser gibt seinen charakter zum größten teil, die kaiserin nur durch reden zu erkennen. Durch die reden charakterisiert sich zumeist die redende person selbst, mögen sie nun in dialog, monolog oder, was ja sehr häufig begegnet und für die charakteristik besonders wichtig ist, in gebeten bestehen.

Weit seltener, in manchen epen garnicht, dienen die reden zur charakterisierung anderer. Diesem fall begegneten wir besonders im Vl.; im *Cour. L.* ist er u. a. angewant an der stelle als kaiser Karl seinem sohne den mächtigen grafen Wilhelm als treuen ratgeber und starken, zuverlässigen beistand empfiehlt, also als *chastiëment.*[1]) Häufiger begegnet er in den dem af. epos eigenen *regrettements*; so z. b. wenn im *Rol.* Karl seinen neffen, oder in *G. I.* König Ludwig voll edelmut seinen feind und durch ihn getöteten gegner beklagt. Doch charakterisieren bei dieser art, wie das letzte beispiel ja besonders deutlich zeigt, die redenden personen auch sich selbst. Eine ganz eigene, interessante art der charakteristik durch reden, mögen diese nun durch handelnde personen oder durch den dichter selbst gesprochen werden, besteht darin, daß von einem heiden bedauert wird, daß er nicht christ ist, da er sonst ein guter, tüchtiger held wäre. Dieses begegnet häufig im *Rol.* (cf. Graevell p. 24), in *G. I.* (z. b. v. 29—31, 532 f.) und auch sonst mehrfach im af. epos.

Die charakterzeichnung durch handelnlassen der personen überwiegt natürlich überall da, wo die handlung des epos selbst fast nur dadurch fortgeführt wird, also bei der af. heldendichtung zumal in den schlachtszenen. Daß aber auch für die darstellung der geistigen eigenschaften das handeln eine beträchtliche rolle spielt, hat obige untersuchung der poetischen technik der *Ch. G.* zur genüge gezeigt. Diese art bedeutet schon einen höheren grad der technik; im *Rol.* ist sie ebenso häufig wie in der *Ch. G.*; seltener begegnet sie in der *K. R.* und im *Cour. L.*; nur sporadisch kommt sie in *G. I.* vor.

Das primitivste, einfachste mittel der charakterzeichnung ist die bloße schilderung, oder die angabe der eigenschaften durch die entsprechenden adjektive oder substantive. Die *Ch. G.* macht, wie wir gesehen, von diesem mittel einen nur spärlichen gebrauch, und auch im *Rol.* tritt es weit hinter den andern zurück. Überhaupt ist es in den ältesten epen verhältnismäßig seltener als in denen der folgezeit, z. b. schon

[1]) Cf. E. Altner, Über die Chastiëments in den altfrz. chansons de geste. Diss. Leipzig 1885.

in den fortsetzungen und nachahmungen der *Ch. G.* Nur selten begegnet diese art in der *K. R.* (z. b. v. 12) etwas öfter in *G. I.* und verhältnismäßig am häufigsten im *Cour. L.* Mehr als die charakterzüge, werden die ausstaffierungen der personen in den älteren epen geschildert, mögen diese nun in waffen oder rüstungen bestehen, oder nur zum schmuck der person dienen wie z. b. mehrfach in der *K. R.* Das ansehen der personen, ihre gestalt, wird in den alten heldenliedern nur außerordentlich selten erwähnt, so z. b. bei Gui im Wl. (s. o.) und bei Kaiser Karl in der *K. R.* (v. 811). Es geschieht dies nur, um die außergewöhnlichkeit der gestalt — so ja auch bei den heidnischen riesen und ungeheuern im *Cour. L.* in *Ch. R., C. V.* und *Al.* — zu zeichnen, oder die person zu einer andern in gegensatz zu stellen. Nie dagegen werden bei einer normalen person, abgesehen von der beifügung des stereotypen epithetons *ot le vis cler* und ähnlichen, die gesichts-, augen- und haarfarben geschildert, wie dies in den späteren epen, oft mit heranziehung von vergleichen, in so ausgiebigem maße geschieht. (Cf. z. b. oben, p. 6, die beschreibung des jungen Vivien in den *E. V.*).

Sehr verschiedenartig ist in den ältesten epen die darstellung des psychologischen elements. Der dichter der *Ch. G.* besitzt darin ein ganz besonderes, allen andern weit überlegenes geschick, wie oben gezeigt. Auch der Rolandsdichter entfaltet darin manche schöne eigenart. In der *K. R.* werden die gemütserregungen meist nur durch adjektive wiedergegeben (z. b. v. 17, 18 u. ö.); der beträchtliche umschwung in der stimmung des kaisers wird in sehr primitiver weise psychologisch begründet in den beiden schlußversen:

*Son maltalent li at li reis tot pardonet*
*Por l'amor del sepulcre que il at aoret.*

Ein interessanter stimmungswandel begegnet auch in *G. I.*: der schwer verwundete Isembart wird von reue erfaßt und offenbart in einem gebete sein inneres. Die einfache schilderung des rein psychologischen begegnet mehr oder minder oft in allen hier in betracht gezogenen epen; am häufigsten jedoch wieder im *Cour. L.*

Die *Ch. G.* kann, was die poetische technik der charakterzeichnung angeht, in fast jeder hinsicht den vergleich mit allen bekannten heldenepen der ersten af. epoche aushalten; ja in manchem punkte übertrifft sie sogar alle. Da auch die allgemeine technik eine durchaus künstlerische, geschickte ist, die sich derjenigen im *Rol.* ebenbürtig zur seite stellen darf, so ist trotz ihrer mannigfachen mängel die *Ch. G* vom kritischen und vom ästhetischen standpunkte aus zu den besten produkten der af. epischen poesie zu zählen.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

# ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

---

II

## JOSEF ZANDERS

DIE ALTPROVENZALISCHE PROSANOVELLE
EINE LITERARHISTORISCHE KRITIK DER TROBADOR-BIOGRAPHIEN

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1913

# DIE ALTPROVENZALISCHE PROSANOVELLE

## EINE LITERARHISTORISCHE KRITIK DER TROBADOR-BIOGRAPHIEN

VON

DR. JOSEF ZANDERS

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1913

# Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung soll zunächst den Nachweis des Vorhandenseins einer Prosanovelle bei den Provenzalen erbringen. Damit hoffe ich zugleich die Ansicht näher begründen zu können, daß die Provenzalen, wie in anderen literarischen Gattungen, auch auf dem Gebiete der Novelle anregend und befruchtend für die abendländische Literatur gewesen sind. Meine Untersuchungen stützen sich auf die bedeutendsten geschichtlichen Prosaaufzeichnungen der Provenzalen, die Biographien der Trobadors. Eine übersichtliche Anordnung dieser Lebensnachrichten und ihre eingehende Würdigung nach literarhistorischen Gesichtspunkten ist ein weiteres Ziel meiner Arbeit. Frühere Untersuchungen sind auf diesem Gebiete, von gelegentlichen kurzen Meinungsäußerungen abgesehen, nicht angestellt worden. Ich darf mich daher wohl der Hoffnung hingeben, eine notwendige und nützliche Aufgabe unternommen zu haben. Sollte es mir zugleich gelingen, vermehrtes Interesse für die große Kulturepoche der Trobadors zu wecken, so wäre der vornehmste Zweck meines Strebens erfüllt.

Kiel, Sonntag den 14. September 1913.

**Der Verfasser.**

# Literatur.


Karl Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld 1872 (abgekürzt: Bartsch, Grundriß).

Camille Chabaneau, *Les biographies des Troubadours*, Toulouse 1885 (Chabaneau).

Friedrich Diez, Leben und Werke der Troubadours, 2. Aufl. von Karl Bartsch, Leipzig 1882 (Diez, L. u. W.).

Gustav Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, Straßburg 1888—1901, 2 Bde. (II. Bd. in 3 Abt.), I. Bd. $^2$, 1904—1906, (G. G.).

Adolf Kolsen, Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, 1. Bd., Halle 1910 (Kolsen).

Kurt Lewent, Paul Heyses 'Troubadour-Novellen', Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Literat., begr. von L. Herrig, Braunschweig 1846 ff., Bd. 127, S. 91 ff. (Lewent, Archiv 127).

C. A. F. Mahn, Die Werke der Troubadours, Berlin, 1. Bd. 1846, 2. Bd. 1855, 3. Bd. 1886, 4. Bd. 1853 (Mahn, W.).

Gaston Paris, *Jaufré Rudel, Revue historique*, 53. Bd., (1893), S. 225 ff. (*Rev. hist.*).

Oscar Schultz, Gaston Paris, Jaufre Rudel (*Extrait de la Revue historique, tome LIII, année 1893*), Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Literat., Bd. 92, S. 218 ff. (O. Schultz, Archiv 92).

Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig 1900, 2. Aufl. mit Anhang: „Über griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient" (E. Rohde).

A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, 3 Teile, Heilbronn 1884 (Deutsche Litteraturdenkmale 17—19) (Schlegel, Vorlesungen).

Hugo Schuchardt, Romanisches und Keltisches 1886 (Schuchardt).

Albert Stimming, Bertran de Born, Halle 1879 (Stimming).

— Provenzalische Litteratur in G. G., II, 2 (Stimming, G. G.).


Die übrige Literatur ist gelegentlich zitiert.

# Inhalt.


Seite

Einleitung . . . . . 1—16
Die Novelle als literarische Gattung . . . . . 1—13
Die provenzalische Versnovelle . . . . . 13—16

Die provenzalische Prosanovelle . . . . . 17—128

I. Allgemeines über die Biographien der Trobadors . . . . 17—23
Ursprung und Überlieferung . . . . . 17—18
Der historische Wert der Biographien . . . . . 18—20
Literar- und kulturhistorischer Wert der Biographien . 20—21
Zur Autorenfrage . . . . . 21—23
Nostradamus . . . . . 23

II. Die verschiedenen Arten der Biographien . . . . . 23—128
Vorbemerkung . . . . . 23—24
1. Abschnitt: Einfachste biographische Form . . . . . 24—33
1. Gruppe: Biographien mit einheitlichen Merkmalen 25—26
2. „ : Biographien mit inhaltlichen Zusätzen . 26—28
3. „ : Biographien mit geringen Erweiterungen 28—30
4. „ : Biographien mit besonderen Merkmalen . 30—31
Rückblick . . . . . 32—33
2. Abschnitt: Ausführlichere Biographien . . . . . 33—44
1. Gruppe: Der vorigen Gattung noch nahestehende Biographien . . . . . 34—35
2. Gruppe: Biographien im engeren Sinne . . . . . 35—37
3. „ : Charakterbilder . . . . . 37—40
4. „ : Biographien mit besonderen Merkmalen . 40—42
Rückblick . . . . . 42—44
3. Abschnitt: Erzählungen und Berichte . . . . . 45—60
1. Gruppe: Erläuterungen zu Gedichten, ausschließlich Paraphrasen . . . . . 45—49
2. Gruppe: Erläuterungen, z. T. noch Paraphrasen . 50—52
3. „ : Reine Erzählungen . . . . . 52—54
4. „ : Geschichtliche Erzählungen . . . . . 54—58
Rückblick . . . . . 58—60

Seite

4. Abschnitt: Novellistische Erzählungen und Anekdoten 60—88
1. Gruppe: Erzählungen ohne besondere Kunstform 62—73
2. „ : Dialogerzählungen . . . . . 73—80
3. „ : Anekdoten . . . . . 80—86
Rückblick . . . . . 86—88

5. Abschnitt: Novellen . . . . . 88—128
1. *Richart de Barbezieux* . . . . . 89—94
2. *Pons de Chapteuil* . . . . . 94—98
3. *Guilhem de Balaruc* . . . . . 98—101
4. *Jaufre Rudel* . . . . . 102—105
5. *Gausbert de Puycibot* . . . . . 106—107
6. *Lanfranc Cigala* . . . . . 108—110
7. *Raimbaut de Vaqueiras* . . . . . 110—113
8. *Guilhem de Cabestany* . . . . . 113—127
(Stoff und Ursprung; die älteren Versionen der Biographie; die jüngste Überlieferung.)
Rückblick . . . . . 127—128

Schlußbetrachtung . . . . . 129—136
Die Eigentümlichkeiten der provenzalischen Prosanovelle . 129—131
Die Prosanovelle in der provenzalischen Literatur . . . . . 131—133
Die provenzalische Prosanovelle in der Weltliteratur . . . 133—136

# Einleitung.

## Die Novelle als literarische Gattung.

„Neben spröde abgeschlossenen, durchaus national-besonderen epischen Gedichten kennt die Litteratur, und mehr noch die mündliche Überlieferung der meisten Völker einen ganzen Schatz kleinerer, leichter gezimmerter Erzählungen in Vers und Prosa, welche, von allem nationalen Eigensinn weit entfernt, überall mit gleicher Unbefangenheit sich einnisten, jedem Volke, jeder Zeit gleich gerecht sind und auf ihrer weiten Wanderung, welche sie wohl auch einmal vom Ganges bis zur Seine führt, nichts von ihrer Fröhlichkeit, wenig von ihrem bunten Gewande verlieren. Es muß in den hier gemeinten anspruchslos sinnvollen Novellen ein tiefer Zug allgemeiner Menschlichkeit liegen, der sie den unzählbaren Stämmen des ungeheuren Asiens, des vielzerklüfteten Abendlandes gleich werth machte, der so viele Generationen einer nun freilich auch vergangenen Zeit nicht müde werden ließ, sie in immer wechselnden Gestaltungen immer aufs Neue sich vorzuführen; es lebt in ihnen ohne Zweifel eine ungemeine Frische eines zuweilen freilich recht derben und übermüthigen Geblütes, welches sie vor zahllosen kränklich interessanten Dichtererfindungen so lange Zeit im Volke wirklich lebendig und jung erhalten konnte; es schlummert endlich in manchen unter ihnen ein Keim ächt dichterischer Kraft, welcher nur der Meisterhand eines Boccaccio wartet, um auf das Zierlichste sich zu entfalten.“ [1])

[1]) E. Rohde, S. 578.

Die Novelle zählt zu den ältesten Gattungen literarischer Tätigkeit eines Volkes. „Werden ... Abbilder der nächsten Wirklichkeit ein wenig selbständig gepflegt, so entstehen Anecdoten, Märchen, Novellen. Sie sind gleichsam die Urzellen der Poesie".[1]) Leider herrscht nun auf keinem literarischen Gebiete eine größere Unsicherheit über Wesen und Begriff der Gattung als auf dem der Novelle, und der moderne Mißbrauch mit diesem Namen für allerlei literarische Erzeugnisse ist wenig geeignet, hier Wandel zu schaffen. So erscheint es fast aussichtslos, eine feste Begriffsbestimmung der Novelle aufzustellen. Theodor Storm schrieb einmal in dieser Frage an seinen Freund Gottfried Keller und erhielt zur Antwort: „Was die fragliche Materie selbst betrifft, so halte ich dafür, daß es für Roman und Novelle so wenig aprioristische Theorien und Regeln gibt als für die anderen Gattungen, sondern daß sie aus den für mustergültig anzusehenden Werken werden abgezogen, respektive daß die Werte und Gebietsgrenzen erst noch abgesteckt werden müssen. Das Werden der Novelle, oder was man so nennt, ist ja noch immer im Fluß; inzwischen wird sich auch die Kritik auf Schätzung des Geistes beschränken müssen, der dabei sichtbar wird. Das Geschwätz der Scholiarchen aber bleibt Schund, sobald sie in die lebendige Produktion eingreifen wollen. Wenn ich nicht irre, so wird zwischen den grassierenden Neophilologen und den poetischen Hervorbringern der gleiche Krieg entstehen, wie er jetzt zwischen den bildenden Künstlern und den Kunstschreibern waltet, die keine Ader haben".[2]) Zu betonen ist in diesen Ausführungen der Hinweis auf die beständige Wandlung der Novelle, für die „jede neue Zeitbewegung das Bad war, welches sie verjüngte".[3]) So kann sich meine Aufgabe nur darauf beschränken, die wichtigsten Urteile von Dichtern und Kritikern hier anzuführen und vor allem Wesen und Kern derjenigen Novelle zu begreifen suchen, die sich unter den

---

[1]) Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur. 11. Aufl., Berlin 1908. S. 6.

[2]) Albert Köster, Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. Berlin 1904. S. 124.

[3]) H. Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. 1890; 3. Aufl. 1898. S. 12.

abendländischen Literaturen zuerst entwickelt hat und die auf provenzalischem Boden erwuchs. Mein Vorhaben wird damit zugleich eine kurze geschichtliche Betrachtung der Gattung, deren jüngste Entwicklung in der modernen Novelle ich vorerst zeigen möchte.

Dem schöpferischen Talente gebührt auch in der Theorie sicherlich der Vorrang vor dem Meister der Kritik. Die Dichter der jung-deutschen Novelle mögen darum in der Reihe der Definitionen voranstehen.

Gottfried Keller „hat zwischen Roman und Novelle nie einen grundsätzlichen Unterschied gemacht; die Ausdehnung gab den Ausschlag“.[1]) Theodor Storm hat dagegen seine Ansicht über das Wesen der Novelle scharf präzisiert. In der Vorrede zu einer Gesamtausgabe seiner Werke wendet er sich gegen Georg Ebers, der, wie Storm an Keller schreibt, die Novelle „als ein Ding bezeichnet, das ein Dichter sich nach dem eigentlichen Kunstwerk, dem dreibändigen Roman, wohl einmal zur Erholung erlauben dürfe“.[2]) Dem hält Storm gegenüber: „Die Novelle, wie sie sich in neuerer Zeit, besonders in den letzten Jahrzehnten ausgebildet hat und jetzt in einzelnen Dichtungen in mehr oder minder vollendeter Durchführung vorliegt, eignet sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts, und es wird nur auf den Dichter ankommen, auch in dieser Form das höchste der Poesie zu leisten. Sie ist nicht mehr, wie einst, ‚die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit‘; die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst“.[3]) Paul Heyse ist als Dichter der „Troubadour-Novellen“ unserm

[1]) Köster a. a. O. S. 124, Anm. 1.
[2]) Ebendort S. 116.
[3]) Ebendort S. 119.

Stoffe besonders nahe gerückt. Nach ihm soll uns die Novelle „ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Konflikt vorführen, uns durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbaren“[1]) und ebendort fordert Heyse, daß der Stoff der Novelle „in wenigen Worten vorgetragen, schon einen charakteristischen Eindruck mache, wie der Inhalt jener Geschichte des Decameron vom ‚Falken‘ in fünf Zeilen berichtet, sich dem Gedächtnis tief einprägt.“[2]) Aus dieser Definition erklärt sich die sogenannte Heysesche Falkentheorie. Conrad Ferdinand Meyers ungewöhnlich langsame dichterische Entwicklung geht der Eigenart seines Schaffens parallel; seine Novellen stehen ohnegleichen da in unserer Literatur. Was der Dichter vornehmlich erreichen will, kennzeichnet am besten sein Selbstbekenntnis: „Zu einem schönen Motiv muß man Sorge tragen wie zu seiner Seele und kann in der Wahl eines solchen nicht vorsichtig genug sein. Bei der Ausarbeitung suche ich alles so einzurichten, daß die einzelnen Teile ausnahmslos auf einen und denselben Punkt, d. h. den Mittelpunkt hinschauen. Die Personen schildere ich möglichst nur so, wie sie den Mithandelnden erscheinen. Dann halte ich vor allem darauf, die Charaktere zu mischen, weil sie das Leben und die Natur mischt. Ich übergehe die Arbeit immer von neuem, um die charakteristischen Züge, Schicht auf Schicht, tiefer zu legen und zu verstärken ... Die Geschichte benutze ich natürlich nach Möglichkeit, verfahre aber ganz souverän mit ihr, indem ich nicht ruhe, bevor ich das Materielle der Historie der Willkür der Poesie unterworfen habe.“[3]) An anderer Stelle äußert er sich: „Allmählich gewinnen die Gestalten meiner Forschung vor meinem geistigen Auge schärfere Formen, endlich leuchtende Farben und warmes pulsierendes Leben. Ich habe das Gefühl, so und nicht anders konnten sie handeln; und alsdann scheint mir die eigentliche Komposition der Novelle nicht schwierig.“[4])

[1]) Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Berlin 1900. S. 344.

[2]) Ebendort S. 348.

[3]) Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben und seine Werke. 2. Aufl., Stuttgart und Berlin 1909. S. 286.

[4]) Ebendort S. 288.

Ich möchte mich auf diese Zeugnisse dichterischer Autoren beschränken und zum bessern Verständnis der angeführten Stellen kurz auf die geschichtliche Entwicklung der modernen aus der alten Novelle eingehen, ehe ich der literarhistorischen Theorie unserer Gattung Raum gebe.

Der Begründer der modernen Novelle überhaupt ist Ludwig Tieck, der der historischen Novelle im besonderen Heinrich von Kleist. „Von Tieck datiert die moderne Novelle, so sicher sich auch bei Goethe schon Verwandtes findet. Die alte, von den Italienern überlieferte Form war allmählich zu eng geworden; Tieck erweiterte sie nun, gab ihr dabei aber natürlich auch einen andern Gehalt: während bisher das Reinstoffliche, die neue, unerhörte Begebenheit die Hauptsache gewesen, traten jetzt die psychologischen Begleitmomente, dialogisch entwickelt, mehr und mehr hervor, ja, nach und nach wurde die Novelle geradezu Charaktergemälde, die Gattung der Poesie, welche am häufigsten benutzt wurde, eigenartige, meist irgendwie verbildete Individualitäten, ein Problem in sich verschließende Gestalten des Alltagslebens, Spezialitäten darzustellen und auf das Normale, Allgemeinmenschliche zurückzuführen, Aufgaben, wozu man heute, nebenbei bemerkt, das Drama mißbraucht. Tiecks Novellen durften ruhig den alten Namen weiter tragen, sie brachten Neues, sie haben von der alten Novelle meist auch noch die merkwürdige Begebenheit als Kern, aber das Hauptgewicht ruht durchaus auf dem Psychologischen.“ [1]) In diesen trefflichen Ausführungen des Weimarer Literarhistorikers ist der Übergang der alten zur modernen Novelle vollauf gekennzeichnet, der psychologische Hintergrund, das Problem, geben der jüngsten Novelle ihr Gepräge.[2])

Der Ruhm Boccaccios bleibt darum doch nicht minder groß, als Konfliktsnovelle bleibt die moderne Novelle mit den Schöpfungen des großen italienischen Meisters unlösbar verbunden. Boccaccio ist der Begründer der dramatischen oder

---

[1]) Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, 2. Bd. Leipzig 1902. S. 97 ff.

[2]) Vgl. auch Tiecks eigene Definition der Novelle. Akad. Blätter 1884. S. 135 f.

Konfliktsnovelle, seine „Dekameron ist das erste moderne Buch".[1]) In den Mittelpunkt seiner Novellen rückt der Dichter den dramatischen Konflikt und gliedert danach die Handlung in drei Teile, deren erster uns mit Personen und Ort der Handlung bekannt macht; diese erreicht dann ihren Höhepunkt im Konflikt und führt zuletzt in einer mehr oder minder überraschenden Wendung eine Lösung des Knotens herbei.[2]) Mit Recht sieht darum der Dichter der „Troubadour-Novellen" in der Falkennovelle des Dekameron eine künstlerisch-schöpferische Novelle in ihrer Vollendung, das, was man vielleicht den Typ der Novelle nennen könnte. Der Dichter des Dekameron hat, um mit Storm zu reden, dem Drama in der Novelle eine gleichberechtigte Schwester gegeben, auf gleicher Stufe stehend auch mit dem Roman. Indem der italienische Meister der Haupthandlung allerlei Nebenumstände einfügt, „erreicht er die verschiedenartigsten Wirkungen; sie (d. i. diese Form der Novelle) erlaubt ihm die raschesten Szenenveränderungen, ohne daß deshalb die Aufmerksamkeit des Lesers von dem Verlaufe der Haupterzählung abgelenkt würde: sie gibt ihm die Möglichkeit, plötzlich neue Personen und Begebenheiten einzuführen und so aus dem Kontrast der Charaktere und der Handlungen die mächtigste komische Wirkung zu ziehn; sie läßt ihn schließlich die verschiedensten Blicke in das Leben und die Handlungen von Personen werfen, welche lebendig und wahr sich bewegeu und reden wie im wirklichen Leben."[3]) In dieser Schilderung des wirklichen Lebens und besonders in der Erzielung komischer Situationen liegt die Hauptstärke Boccaccios. „Er ist ein wunderbarer Erzähler. Seine Sprache zeigt eine lachende Mischung von Lingua parlata und eleganten latinisierenden Konstruktionen."[4]) A. W. v. Schlegel hebt besonders an dem großen Italiener hervor die „rasche Bewegung, Leichtigkeit, Concision seiner Erzählungen, das

---

[1]) Schuchardt S. 55.

[2]) Vgl. Casini, Italienische Literaturgeschichte, G. G. II, 3. S. 115.

[3]) Ebendort S. 115.

[4]) Heinrich Morf, Die romanischen Literaturen (Hinnebergs „Kultur der Gegenwart" I, Abt. XI, 1). S. 178.

Verzichtleisten auf unpassenden Schmuck, welches man ihm dann und wann als Trockenheit vorgeworfen".[1])

Wir haben noch auf die älteste Form der Novelle einzugehen, wie sie auf italienischem Boden in die Erscheinung trat. Im 13. Jahrhundert kam die *novella* in Italien auf. Doch „wird das Wort auf alles angewendet, was man einem auf die Frage ‚was gibt es Neues?' zu erzählen weiß, Gaunerstreiche, Witzworte, Eheskandale, kurz jede Art des Stadtklatsches. Daher erklären sich manche italienische Redensarten, z. B. *mettere in novella*, ‚zum Gespött machen'".[2]) Gerade so gut könnten wir solche Geschichten als Anekdoten oder Erzählungen bezeichnen. Bestimmte Definitionen lassen sich daher für jene Zeit kaum aufstellen, zumal den ältesten sogenannten Novellensammlungen auf italienischem Boden eine einheitliche Form durchaus nicht eigen ist. Eigentümlicherweise kommt die älteste italienische Sammlung dieser Art, die Cento novelle antiche, dem Dekameron wesentlich näher als die um ein Jahrhundert jüngere Sammlung Sacchettis. Dieser ist zufrieden damit, die Dinge so zu schildern, wie er sie gesehen und erlebt hat; er verzichtet darauf, geistreich zu sein, das Neue, noch nie Dagewesene, oder wie Goethe sagt, die „unerhörte Begebenheit" ist ihm die Hauptsache. Das Wort des Altmeisters der romanischen Philologie, die Novellen des Mittelalters seien nichts anderes als „treue Zeichnungen des bürgerlichen Lebens in allen seinen Einzelheiten"[3]) trifft für Sacchetti besonders zu. „Sollte die Novelle zu einer kunstgemäßen Entfaltung gelangen, so mußte ein anderer Weg betreten, es mußte jene Grundbedingung der Wirklichkeit etwas weniger streng genommen werden."[4]) Die Cento novelle antiche hatten mit ihrem einfachen Stil einen Anfang gemacht; in ihnen trat schon das Bestreben hervor, „durch den Reiz der Begebenheit und die Anmut der Erzählungsweise zu interessieren" (Lehmann).

Ich habe diese historische Entwicklung gegeben, weil sie zum Verständnis der nun folgenden literarhistorischen Definitionen

[1]) Schlegel, Vorlesungen, III. S. 244.
[2]) Schuchardt S. 53.
[3]) Diez, Beiträge z. Kenntnis d. romantischen Poesie. Berlin 1825. I, S. 38.
[4]) Schuchardt S. 53.

der Novelle mehr oder weniger erforderlich ist. Auch hier kann ich nur die hauptsächlichsten Autoritäten aufzählen, die ich in chronologischer Reihenfolge anführe.

In seinen „Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst“ [1]) fordert August Wilhelm von Schlegel, die Novelle müsse, „um ächt zu seyn, von der einen Seite durch seltsame Einzigkeit auffallen, von der andern Seite eine gewisse allgemeine Gültigkeit haben, wie man denn leicht bemerken kann, daß viele der besten und wahrhaft unsterbliche Geschichten in allen Ländern und Zeiten erzählt werden, als gerade dort und dann geschehen, worin man auch in einem gewissen Sinne unstreitig Recht hat. ... Die Novelle kann von ernsten Begebenheiten mit tragischer Katastrophe bis zur bloßen Posse alle Töne durchlaufen, aber innen soll sie in der wirklichen Welt zu Hause seyn, deswegen liebt sie auch die ganz bestimmten Angaben von Ort, Zeit und Namen der Personen. Daher muß sie den Menschen nach seinem Naturstande nehmen, d. h. mit allen den Schwächen, Leidenschaften und selbstischen Trieben, welche der ungeläuterten Natur anhängen. Sie soll den Weltlauf schildern, wie er ist, sie darf also die Motive im allgemeinen nicht über Gebühr veredeln.“ [2]) Sehr eingehend äußert sich Friedrich von Schlegel über die Novelle in seinem Aufsatz „Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio“; ich hebe nur das Wichtigste hervor: „Die Novelle ist sehr geeignet, eine subjective Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben indirect und gleichsam sinnbildlich darzustellen ... Auch bedarf es keiner Auseinandersetzung, um zu zeigen, daß diese indirecte Darstellung des subjectiven liebevollen Gefühls für manche Fälle angemessener und schicklicher seyn kann, als die unmittelbar lyrische, ja daß gerade das Indirecte und Verhüllte in dieser Art der Mittheilung ihr einen höhern Reiz leihen mag ... Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf

[1]) III, S. 247.
[2]) Ebendort S. 248.

den Zusammenhang der Nationen und der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältniß zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt.. Da sie interessiren soll, so muß sie in ihrer Form irgend etwas enthalten, was vielen merkwürdig oder anziehend seyn zu können verspricht. Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die genau genommen, auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl ernstlich dafür interessiren lassen. Manche Novellen im Decamerone, die bloß Scherze und Einfälle sind, besonders in dem letzten provinziell-florentinischen Theile desselben, gehören zu dieser Gattung, deren schönste und geistreichste der Licenciado Vidriera von Cervantes seyn dürfte ... Der andre Weg, der sich dem künstlichern Erzähler, dem vielleicht schon die ersten Blüthen vorweggenommen sind, zeigt, ist der, daß er auch bekannte Geschichten, durch die Art, wie er sie erzählt und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheine. Es werden sich ihm eine große Menge darbieten, die etwas objectiv Merkwürdiges und mehr oder weniger allgemein Interessantes haben. Was anders soll die Auswahl aus der Menge bestimmen, als die subjective Anneigung, die sich allemal auf einen mehr oder minder vollkommenen Ausdruck einer eignen Ansicht, eines eignen Gefühles gründen wird? Und welchem Erzähler einzelner Geschichten ohne innern, weder historischen noch mythischen Zusammenhang, würden wir wohl lange mit Interesse zuhören, wenn wir uns nicht für ihn selbst zu interessiren anfingen? Man isolire diese natürliche Eigenheit der Novelle, man gebe ihr die höchste Kraft und Ausbildung, und so entsteht jene oben erwähnte Art derselben, die ich die symbolische nennen möchte, in welcher sich das subjective Gefühl in seiner ganzen Tiefe ausspricht, und die wenigstens, mag man sie so oder anders bezeichnen wollen, sich immer

als der Gipfel und die eigentliche Blüthe der ganzen Gattung bewähren wird.“ [1]) Wilhelm Wackernagel gibt in seiner „Poetik“ überhaupt keine bestimmte Definition der Novelle. Er beschränkt sich darauf, gewisse Trennungslinien zu ziehen zwischen den einzelnen der Novelle verwandten Gattungen, bezeichnet jene Unterschiede jedoch als hypothetisch und willkürlich. „. . . es herrscht denn auch unter den Schriftstellern wie im Publikum eine beständige Unsicherheit im Gebrauche dieser Namen.“ [2]) Ich führe nur Wackernagels Unterscheidung zwischen Erzählung und Novelle, die mir als wichtig und praktisch erscheint, an: „Eine Erzählung, welche ruhig vorwärts schreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allerersten Anfange beginnt und ihn in möglichst geradem Gange bis zum letzten Ende vollständig ausführt, eine solche gänzlich und rein epische Erzählung nennt man dann auch eine Erzählung. Nimmt dagegen die Darstellung einen mehr dramatisch bewegten Charakter an, verweilt sie nur bei den bedeutsameren und wichtigeren Situationen, zeigt sie ihren Helden gleich beim ersten Auftreten so, daß er durch Handeln und Leiden eine volle und gespannte Teilnahme in Anspruch nimmt, und bricht sie ab, wenn das Wesentliche geschehen und vollbracht ist, so daß sich der Leser das Minderwesentliche, das noch übrig bleibt, in eigenen Gedanken hinzu ergänzen kann: ist die Erzählung so beschaffen, so heißt sie eine Novelle.“ [3]) In dem schon eingangs zitierten Vortrage äußert sich Erwin Rohde über die Novelle folgendermaßen: „Ich verstehe . . . unter ‚Novelle‘ nicht jeden beliebigen Bericht über irgend einen Vorgang des täglichen Lebens, irgend ein witziges oder boshaftes Wort vom Markte, jede beliebige Erzählung eines merkwürdigen historischen Vorganges neuer oder längstvergessener Zeit u. s. w. Vielmehr halte ich vor Allem an dem Erforderniß der freien Erdichtung der Fabel fest. Man könnte sich, wenn man alle Berichte jener eben bezeichneten Art zu den ‚Novellen‘ rechnen wollte, mit vollem Rechte auf den Gebrauch mancher älterer Italiener berufen, z. B. des Sacchetti; man gestatte aber hier einmal den Begriff

[1]) Friedrich Schlegels sämmtliche Werke, 10. Bd. Wien 1825. S. 32 ff.
[2]) Wackernagel, Poetik, Rhetorik u. Stilistik. 3. Aufl. Halle 1906. S. 336.
[3]) Wackernagel a. a. O. S. 337.

der Novelle auf jene engere Bedeutung einzuschränken, welche man, im heute gewöhnlichen Sprachgebrauch, zumal aus Boccaccio abstrahirt hat.“[1]) Neben Erwin Rohde, dem besonderen Erforscher des griechischen Romans, möchte ich einem der besten Kenner unseres neuen deutschen Romans hier Raum geben. In seinem Buche über den deutschen Roman des 19. Jahrhunderts[2]) äußert sich H. Mielke u. a. wie folgt: Die Novelle „erzählt nicht bloß und hüllt nicht allein in Stimmungsfarben. Das Seltsame der Tat setzt auch in den Charakteren ein Seltsames der Empfindung oder des Willens voraus. Die Romantiker sahen diesen psychologischen Untergrund gern als etwas Mystisches an und erzielten dadurch oft bedeutende Wirkungen. Die moderne Psychologie geht dem Mystischen nicht aus dem Wege, aber sie sucht es dafür natürlich zu deuten, den dunklen Kern der Seele gleichsam in seine einzelnen Elemente aufzulösen, und die moderne Novelle schloß sich ihr hierin an. Dadurch gewann sie den Hang zum Problematischen, sie baute absonderliche Willensäußerungen auf und verwandte alle ihre Kunst darauf, für eine gespannte Situation eine möglichst überraschende Auflösung zu finden.“ Ich beschließe diese theoretischen Erörterungen mit zwei Zeugnissen über den Charakter der Novelle aus der jüngsten Zeit. An einen Ausspruch Goethes, der am 29. Januar 1827 zu Eckermann die Novelle als „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ bezeichnete, knüpft Rudolf Lehmann[3]) folgende Erwägungen: „Will man das Wesen der Novelle richtig treffen, so wird man in dem Goetheschen Satz das Wort ‚eine‘ besonders unterstreichen müssen. Denn ihr Gegensatz zum Roman beruht in der Tat darauf, daß hier eine strengere Einheit der Handlung nur ausnahmsweise vorhanden, im modernen Bildungsroman sogar völlig unmöglich ist: denn die Entwicklung kann sich immer nur durch eine Reihe von Handlungen und Ereignissen vollziehen. Die Novelle dagegen wahrt die Einheit der Handlung, sie ist, im Anschluß an Goethe gesprochen, nichts als die Erzählung einer Begebenheit. Daher schließt sie Episoden, Parallelhandlungen und dergleichen aus. Die

[1]) E. Rohde, S. 583.
[2]) S. 354.
[3]) Deutsche Poetik. München 1908. S. 162.

ältere, namentlich die italienische Novelle sucht in der Tat nur durch den Reiz der Begebenheit und die Anmut der Erzählungsweise zu interessieren.“ [1]) Richard M. Meyer endlich spricht sich über das Wesen der Novelle in folgender Weise aus: „Die einfachste, reinste Form der Erzählung bezeichnen wir als Novelle. Es ist eine uralte Gattung, die unter redenden Menschen nirgends fehlt und bereits auf die älteste Form der Mythen eingewirkt hat. Von der weit jüngeren Gattung des Romans ist sie nicht durch die Ausdehnung, sondern durch die Art getrennt. Die Novelle erzählt ein Abenteuer, der Roman eine Entwicklung, womit freilich zumeist eine größere Länge gegeben ist.“ Die Novelle kann „in ihrem Vortrag nicht schlicht genug sein, um ihre doppelte Aufgabe zu erfüllen: für die Charaktere und für die Handlung Interesse zu erregen. In dieser doppelten Aufgabe besteht Schwierigkeit und Reiz der Novelle: sie ist ihrem Ursprung nach das interessante Erlebnis einer sympathischen Persönlichkeit.“ [1])

Überblicken wir den zurückgelegten Weg, so dürfen wir von einer feststehenden Norm der Novelle kaum reden. In wichtigen Punkten weichen die Theorien voneinander ab. Den meisten ist zwar die Forderung eines Erlebnisses, einer bedeutsamen Begebenheit als Untergrund der Novelle gemeinsam. Auch kommen die Theoretiker in der Anschauung von der modernen Novelle als einer Konflikts- und psychologisch-problematischen Novelle überein. In der Stoffwahl herrschen dagegen scharfe Widersprüche. Will man z. B. der Forderung Erwin Rohdes stattgeben und das Hauptgewicht auf die „freie Erdichtung der Fabel“ legen, wird man Boccaccio kaum einen Platz unter den modernen Novellisten anweisen dürfen. Die Geschichte der modernen Novelle älterer Form müßte alsdann mit Cervantes anheben. Boccaccio hat wohl keine seiner Novellen selbst erfunden, verfuhr aber souverän mit seinen Stoffen und die Art, wie er dies tat, kennzeichnet ihn als den Begründer und Meister der Novelle. Die Novellen des Cervantes zeichnen sich durch die strengen Gesetze, die ihr Verfasser in ihnen sich auferlegt, aus. „Allein wie meisterlich er

[1]) Deutsche Stilistik. München 1906. S. 168.

auch die Schwierigkeit zu umgehen weiß und sich in diesen Fesseln bewegt, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Gattung dadurch sehr beschränkt worden, ja hier und da in der That ins manierirte gefailen ist, man nehme z. B. den *Zeloso Estremento*." [1])

Die vorhergegangenen Erörterungen ermöglichen mir in diesem Streiten der Parteien keine Stellungnahme, und ich bekenne mich zu dem schon früher zitierten Ausspruche Gottfried Kellers, den ich hier noch einmal wiedergebe: „. . . ich halte dafür, daß es für Roman und Novelle so wenig aprioristische Theorien und Regeln gibt als für die anderen Gattungen, sondern daß sie aus den für mustergültig anzusehenden Werken werden abgezogen, respektive daß die Werte und Gebietsgrenzen erst noch abgesteckt werden müssen. Das Werden der Novelle, oder was man so nennt, ist ja noch immer im Fluß; inzwischen wird sich auch die Kritik auf Schätzung des Geistes beschränken müssen, der dabei sichtbar wird."

Ich hoffe in meiner Abhandlung den Nachweis zu erbringen, daß die Prosanovelle als eine literarische Gattung bei den Provenzalen schon existierte, ehe das übrige Abendland diesem literarischen Zweige sich zuwandte. Die besonderen Merkmale dieser provenzalischen Prosanovelle sollen dann später gekennzeichnet werden.

Die Provenzalen kannten keine Novelle in dem uns geläufigen Sinne. Zwar wies auch ihre Sprache das Wort *nova, novela* auf, „doch wird dieser Ausdruck von den Provenzalen nicht nur auf didaktische Erzeugnisse, wie die *Leys d'amor*, das Breviari d'amor, die *Novas* de l'Heretge u. a., sondern auch auf wirkliche Romane, z. B. den Jaufre, angewandt." [2]) Im übrigen begreift der Provenzale unter dem Namen *nova* nur eine Versnovelle.

## Die provenzalische Versnovelle.

Nur wenige Reste provenzalischer Versnovellen sind uns erhalten; es deutet dies nicht gerade auf eine sonderliche

[1]) Schlegel, Vorlesungen III, 248.
[2]) Stimming, G. G. II, 2. S. 10.

Beliebtheit und Blüte der Gattung in der alten Provence. Die Versnovellen besitzen vorwiegend sittengeschichtlichen Wert; Tendenz und metrische Form ist ihnen mit dem Roman gemeinsam. Der didaktische Charakter tritt in ihnen besonders stark hervor; ihr hoher Wert gründet sich vornehmlich auf literarische und kulturhistorische Eigenschaften. „Diese Novellen sind ... ein treues Spiegelbild der ritterlichen Gesellschaft jener Zeit und bilden aus diesem Grunde einen scharfen Gegensatz zu den französischen Fabliaus, welche durchaus in dem Bürgertum wurzeln, daher ihre Spitze oft gerade gegen das Rittertum kehren." [1])

Unter den Dichtern dieser Novellen ist an erster Stelle zu nennen der Trobador Raimon Vidal; er blühte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. [2]) Von seinen drei Novellen betitelt sich eine

„Castia-gilos" [3]) oder „Der bestrafte Eifersüchtige". Der Inhalt ist kurz folgender: ein Spielmann erzählt am Hofe des Königs Alfons von Kastilien, wie Herr Alfons von Barbastre die Treue seiner Gattin erproben will. Ein Ritter hat diese unerlaubter Beziehungen zu Herrn Bascol von Cotanda bezichtigt und Leib und Leben für die Wahrheit seiner Behauptung verbürgt. Zunächst versucht nun Herr Alfons den angeschuldigten Ritter zu überführen und als sein Beginnen mißlingt, begehrt er in einer Nacht, Herrn Bascol in Stimme und Gebärde nachahmend, Einlaß bei seiner Gattin. Er will diese überlisten, wird aber selbst von der Dame, die ihn wohl erkannt hat, in einer Weise angeführt und heimgeleuchtet, daß ihm wohl für alle Zeit die Lust vergangen ist, den Versuch noch einmal zu wiederholen.

Der Novelle liegt also das weitverbreitete Motiv der Frauenprobe zugrunde. Wir kommen noch in anderem Zusammenhange darauf zurück.

Die Erzählung ist, zumal in ihrem zweiten Teile, reich an komischen Situationen. Im großen und ganzen ist das Stück geschickt abgefaßt. Der lehrhafte Charakter der Novelle

[1]) Stimming, G. G., II, 2. S. 12.

[2]) Näheres siehe bei Cornicelius, *So fo e·l temps c'om era iays*, Novelle von Raimon Vidal. Dissertation Berlin 1888.

[3]) Wiederholt gedruckt, vgl. Stimming, G. G. S. 12, Anm. 1.

wird erst am Schlusse angedeutet. Die Erzählung gilt mit Recht als die beste unter Raimons Novellen.[1])

Mehr tritt die Absicht des Dichters, zu belehren, in einer anderen Novelle hervor, dem „Minnegericht".[2]) Auch hier handelt es sich um eine Liebesgeschichte: eine Edelfrau gibt ihrem Ritter, der ihr sieben Jahre treu gedient, bösen Abschied, als er in seinem Liebeswerben allzu deutlich wird. Ihr Edelfräulein tröstet den Ärmsten und nimmt ihn zu ihrem Ritter an, als sie selbst Edelfrau geworden ist. Die eifersüchtig gewordene erste Dame fordert nun vergebens den Ritter zurück und auch dieser hat gar keine Lust, der neuen Herrin zu entsagen. Herr Hugo von Mataplana entscheidet den Streit zugunsten der ersten Dame.

Auch das Motiv zu dieser Erzählung war sehr beliebt, wie wir an anderer Stelle noch besonders zeigen werden.

Das Gedicht ist glücklich angelegt und verrät das Bestreben des Dichters, durch eine bewegte Handlung für seinen Stoff Interesse zu erregen.

Die dritte uns erhaltene Novelle Raimon Vidals[3]) glaube ich wegen ihres überwiegend didaktischen Charakters übergehen zu dürfen.

Zu dem Stile des Dichters bemerkt Cornicelius: „Von der Darstellung und dem Stil ist nicht viel Gutes zu rühmen. Jene gibt fast überall ein verwirrtes Räsonnement, das dem Versuche klarer Scheidung der Gedankengruppen oft die ermüdendsten Schwierigkeiten entgegensetzt. . . . Die Mängel der Charakteristik treten überall hervor: nirgends scharf abgrenzende prägnante Attribute; aus tautologischen Häufungen läßt sich selten mehr als das allgemeine „gut" oder „schlecht" entnehmen . . . Stilistische Künsteleien fehlen nicht."[4])

Ich beschränke mich bezüglich der Versnovelle bei den Provenzalen auf diese Darlegungen und erwähne im einzelnen nur noch die berühmte „Papageien-Novelle" des Arnaut von Carcasses.

---

[1]) Vgl. Cornicelius S. 9.

[2]) Vgl. Cornicelius; dort auch gedruckt.

[3]) *Abril issi'e mays intrava*, gedruckt bei Bartsch, Denkmäler 144—192.

[4]) Cornicelius S. 10f.

Im Mittelpunkt der Handlung steht der Königssohn Antiphanor, der in heißer Liebe zu einer Edelfrau entbrannt ist. Doch seine Liebe scheint hoffnungslos: die Schöne weilt in einem Garten, der von einer unübersteigbaren Mauer umgeben ist, und das einzige Tor wird Tag und Nacht von Kriegern bewacht. Da hilft dem Fürstensohne sein Papagei. Von den Zweigen eines Baumes, unter dem die Edelfrau verweilt, kündet er ihr die Liebe seines Herrn und weiß mit schönen Worten auch die Holde in Liebe zu entflammen; sie gibt ihm als Unterpfand ihrer Liebe zu Antiphanor ihren Ring. Zu nächtlicher Stunde legt nun der geflügelte Liebesbote an entlegener Stelle griechisches Feuer an die Mauer, und der Königssohn dringt durch das von den Wachen verlassene Tor in den Garten, wo die Geliebte seiner harrt. Ihr treuer Wächter und Warner aber rettet sie vor Entdeckung und Tod, ehe das Feuer erlischt.

Die Novelle ist neben dem Castia-gilos als das beste Stück der Gattung anzusehen. Die Rolle des Papageien verleiht ihr ein besonderes Gepräge. Den Stoff, den der Dichter entlehnt, hat er mit ziemlichem Geschick dramatisch gestaltet und der Handlung hat er entsprechenden Charakter verliehen. In den Gesprächen zwischen Edelfrau und Papagei ist zudem von Langatmigkeit kaum etwas zu spüren.[1])

Von provenzalischen Versnovellen ist uns sonst nur noch ein Bruchstück von 49 Zeilen überliefert.[2]) Die ganze Gattung stellt mehr oder weniger einen Versuch dar, der „Didaktik durch novellistische Einkleidungen eine höhere und wirksamere künstlerische Form zu geben.“[3])

---

[1]) Vgl. *Paolo-Savj-Lopez, La Novella Provenzale del Pappagallo, Napoli 1901.*

[2]) Gedruckt bei Paul Meyer, *Daurel et Beton XCIV—XCVII.* Vgl. im übrigen Stimming, G. G. S. 13.

[3]) Vgl. Cornicelius S. 6.

# Die provenzalische Prosanovelle.

Die uns erhaltenen provenzalischen Prosanovellen haben wir auszuscheiden aus den bedeutendsten geschichtlichen Prosadenkmälern der provenzalischen Literatur, den Lebensnachrichten der Trobadors. Wir haben uns also zunächst in einer allgemeinen Besprechung diesen zuzuwenden.

## Allgemeines über die Biographien der Trobadors.

### Ursprung und Überlieferung.

Zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern hat man es von jeher als Bedürfnis empfunden, das Leben und die Taten großer Männer der Nachwelt zu überliefern. Dieses Interesse am Persönlichen machte auch in der alten Provence den Wunsch geltend, über Leben und Wirken der Trobadors Näheres zu erfahren, deren Lieder von Schreibern und Kopisten in Handschriften gesammelt wurden. Die Verfasser dieser Handschriften waren jedoch über die wenigsten Dichter genügend unterrichtet, um über ihre Lebensumstände Zuverlässiges berichten zu können. In den Beginn des 13. Jahrhunderts sind die ersten Aufzeichnungen über die Trobadors zu setzen. Über die Dichter des 12. Jahrhunderts konnten die Sammler kaum zuverlässige Daten bringen. So beschränkten sie sich auf allgemeine Angaben, die eine Prüfung nicht zuließen. Darum ist es auch kaum verwunderlich und nur eine Bestätigung des vorhin Gesagten, daß die Liederhandschriften, die uns ja zugleich die biographischen Nachrichten über die Trobadors überliefert haben, in ihren ältesten Fassungen fast nur Biographien des eben angedeuteten allgemeinen Charakters enthalten, die den Eindruck erwecken, als seien

sie durchweg nach einem Muster angefertigt worden. Zwar meint Bartsch,[1]) „der Umstand, daß die ausführlicheren Biographien sich fast nur in jüngeren Handschriften finden, berechtigt noch nicht an ihrer älteren Existenz zu zweifeln.“ Doch widerspricht dies nicht der allgemeinen gültigen Tatsache, daß das Kunstvolle in seiner Entwicklung erst durch das Einfache bedingt ist. Mit jenen allgemeinen biographischen Angaben war jedoch dem Wunsche und Geschmacke des Publikums keine Genüge getan; man wollte Näheres erfahren über den Dichter und sein Lied, und namentlich groß war das Verlangen, von den Liebesabenteuern etwas zu hören, die dem Trobador widerfahren. Die Sammler und Kopisten wußten sich nicht anders zu helfen: sie griffen zur Phantasie, die ihnen ersetzen mußte, was ihnen an geschichtlichen Kenntnissen abging. Manche Stellen in den Liedern des Trobadors waren den Schreibern der Handschriften selbst unklar geblieben, sie konnten nicht mehr wissen, welchen Umständen und Ereignissen dieses oder jenes Lied seine Entstehung zu verdanken hatte. „So war der willkürlichen Kombination, der Ausschmückung und freien Erfindung namentlich da Thür und Thor geöffnet, wo gewisse Stellen in den Gedichten einen willkommenen Anlaß lieferten.“[2]) Unter dem Drucke dieser Verhältnisse entstanden biographische Berichte, die nur teilweise in den Gedichten und der Zeitgeschichte ihre Bestätigung finden; andere Kopisten benutzten gewisse Äußerungen in den Gedichten, um daraus eine phantastische Erzählung zu knüpfen oder benutzten gewisse Anklänge an bekannte, weitverbreitete Motive, um mit deren Hilfe sich eine fesselnde Geschichte zurechtzulegen. So bieten diese letzteren im Grunde nur Variationen alter Sagenstoffe und Legenden. Manche Lebensnachrichten sind nur ein Prosaabklatsch der betreffenden Lieder.

Aus diesen allgemeinen Erörterungen ergibt sich

### Der historische Wert der Biographien.

Jene kurz und allgemein gehaltenen Nachrichten kommen ihrer Natur nach für die historische Kritik weniger in Betracht;

[1]) Grundriß S. 59.

[2]) O. Schultz, Archiv 92. S. 227.

ihre Angaben sind zu wenig bestimmt. Beispiele mögen dies erläutern:

„*Garins lo Bruns si fo uns gentils eastellans de Veillac, de l'evesquat del Puoi Sainta Maria; e fo bons trobaire; e fo a maltraire de las dompnas cos deguesson captener. No fo trobaire de vers ni de chansos, mas de tensos*" (Chabaneau S. 53).

„*Peire Guillems si fo de Tolosa, cortes hom e ben avinenz d'estar entre las bonas genz. E fez ben coblas, mas trop en fazia; e fez sirventes joglarescs e de blasmar los baros. E rendet se a l'ordre de l'Espaza*" (Chabaneau S. 76).

Im übrigen müssen „alle Biographien ohne Ausnahme — ob *razos* oder *vidas* oder beide verschmolzen, ob von Zeitgenossen oder nicht — ... fortwährend durch die Lieder selbst und die geschichtliche Überlieferung kontrolliert werden, und, wo dies nicht möglich ist, nach den ... von Paris aufgestellten Grundsätzen [s. *Revue historique*, Bd. 53, S. 255 f.] beurteilt werden, d. h. wenn ein Bericht an sich nicht unwahrscheinlich ist — und hier ist der subjektiven Auffassung kaum ein großer Spielraum gelassen — und er mit historischen Dingen nicht im Widerspruche steht, so mag er als glaubwürdig angesehen werden. Was nach einer solchen Sichtung übrig bleibt, mag zur Kennzeichnung der damaligen Gesellschaft dienen." [1]) Die Egebnisse der bisherigen Forschung benutzend und auf Grund eigener kleinerer Untersuchungen werde ich bei der Besprechung der einzelnen Stücke historisch-kritische Bemerkungen, soweit dies im Rahmen der Abhandlung möglich und angängig ist, anfügen.

Diez hat den historischen Wert der Biographien überschätzt. Heute steht man ihnen skeptischer gegenüber, was durch die eigentümliche Entstehung der Aufzeichnungen gerechtfertigt ist. Die Biographien entstanden zumeist erst lange Jahre nach dem Tode der Trobadors; schon darin liegt eine genaue historisch-kritische Prüfung begründet. Zudem setzen manche längeren Biographien die kürzeren voraus, sind also nur Erweiterungen und Ergänzungen zu diesen. Das Bedenklichste aber ist, daß von den Liederhandschriften, die auch die Quelle der Biographien bilden, nur

[1]) Schultz, a. a. O. S. 225.

die jüngeren ausführlich gestaltete biographische Erzählungen bieten, während die älteren Sammlungen sich mit kurzen trockenen Notizen begnügen. Auch trägt der Charakter jener längeren Berichte das deutliche Merkmal jüngeren Ursprungs gegenüber diesen, entbehrt also dafür mehr historischer Glaubwürdigkeit. Völlig wertlos sind für die Geschichte jene sogenannten Biographien, die nur die Paraphrasierung eines Gedichttextes darstellen und eine Erläuterung (*razo*) zu den betreffenden Gedichten geben sollen. Daß ein solcher Kommentar gänzlich seinen Zweck verfehlt, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Schließlich bleibt noch der Umstand zu berücksichtigen, daß „die Schreiber der Handschriften zum Theil mit der Literatur wohl vertraute Männer waren, die sich auch wohl nicht scheuten, die Texte und Biographien selbstständig zu redigieren.“ [1])

**Literar- und kulturhistorischer Wert der Biographien.**

„Die Litteraturgattung der Biographie ist nicht bloß ... die älteste, sondern auch ... die dauerhafteste, allem Wandel des litterarischen Geschmacks trotzende“ Gattung.[2]) In den Biographien der Trobadors haben die Provenzalen diese uralte Kunst von allen romanischen Völkern zuerst gepflegt, sie „sind, wie sie von den romanischen Völkern zuerst die Landessprache zum Gegenstande grammatischer Darstellung gemacht haben, den andern auch in der Abfassung und Sammlung biographischer Entwürfe, also in dem, womit die Literaturgeschichte beginnt, weit vorangeeilt.“ [3]) Über den literarischen Wert im besondern wird im Hauptteile dieser Abhandlung zu reden sein.

Bezüglich des kulturhistorischen Gehaltes der Biographien trifft wohl das Wort Chabaneaus[4]) den Kern: *„vrais ou faux ... ils sont un tableau fidèle de la haute société d'alors, et c'est la ce qui en fait surtout l'importance pour l'historien.“* Mögen immerhin den Berichten der Biographen historische und

[1]) Bartsch, Grundriß. S. 60.
[2]) Stein, Biographische Blätter I. 1895. S. 25.
[3]) Tobler, Neues Schweizer. Museum. 5. Jahrgang. S. 64.
[4]) S. 5, Anm. 1.

sonstige Mängel anhaften, wir erhalten aber, und darin liegt der unschätzbare Wert der Biographien, durch sie erst den rechten Hintergrund zu dem Singen und Minnen der Trobadors. Die alte Provence ersteht in ihnen vor unsern Augen mit einer Kulturepoche, die wohl ihresgleichen sucht: kunstliebende Fürsten und ihre Schützlinge, gepriesene Edelfrauen und dienende Minnesänger ziehen an uns vorüber.

„Solch ein Land hat's nie gegeben
Wie vom Rhonestrom nach Vence
Und vom Meer bis zur Durance,
Noch so ein vergnüglich Leben." [1])

## Zur Autorenfrage.

Diez schrieb einst in seinem unvergänglichen Buche über das Leben und die Werke der Trobadors: „Alle Nachrichten deuten ... auf eine gemeinsame Quelle zurück, welche die Sammler für authentisch hielten." Diese Ansicht muß heute als überwunden gelten. Die Biographien haben im Laufe der Zeit ihren einheitlichen Charakter eingebüßt. Schon früher wurde angedeutet, daß sich die Schreiber selbständige Redaktionen der Texte erlaubten, was sie selbst urkundlich bezeugen.[2]) Zu diesen Änderungen redaktioneller Art traten solche, hervorgerufen durch die Tradition. Diese mußte voneinander abweichende Nachrichten notwendigerweise den Biographen zuführen, da die Berichte einem größeren Zeitraume in der Überlieferung angehören. Von deren einheitlichem Gepräge kann also keine Rede sein. Nun liegt allerdings den meisten Handschriften, die uns Biographien überliefert haben, eine gemeinsame Vorlage zugrunde, was besonderer Berücksichtigung bedarf.[3]) Die Autorschaft eines Teiles der Lebensnachrichten ist dem Biographen des Savaric von Mauleon und des Bernhard von Ventadour zuzuweisen. Als Verfasser nennt sich in den betreffenden Stücken Herr Uc v. St. Cyr. Über dessen Urheberschaft bezüglich der Trobadorbiographien sind schon manche

[1]) Peire Vidal, Diez, L. u. W. S. 135.

[2]) Vgl. Jahrb. f. roman. u. engl. Literatur XI. S. 12.

[3]) Vgl. Gröber, Die Liedersammlungen der Troubadours. Roman. Stud., II. S. 495.

Vermutungen gemacht worden, die durchweg jedoch alle in der Annahme übereinkommen, daß dem Uc v. St. Cyr nicht nur jene beiden Lebensbeschreibungen, in denen er sich selbst nennt, zuzuschreiben seien. „Wir dürfen glauben, daß Ugo die Biographien der Dichter mit einer Blumenlese ihrer Gedichte (denn auf einen Liedertext wird in der *razo* zu Savaric ausdrücklich hingewiesen) für Alberico [dieser war Markgraf von Treviso seit 1239 und Ucs besonderer Freund und Gönner] aufzeichnete, und in dem ‚*Liber Alberici*', den der Italiener Barbieri noch am Ende des 16. Jahrhunderts besaß, ist dieses seitdem leider verloren gegangene, wenn auch in den erhaltenen Troubadourhandschriften benutzte Werk zu erkennen. Dieser Verlust ist um so mehr zu bedauern, als der ‚*Liber Alberici*' offenbar älter war als alle uns erhaltenen Troubadourhandschriften." [1]) Gröber bemerkt in seiner eben genannten Untersuchung [2]): „Die Mehrzahl unter diesen [d. s. die Biographien] hat in der Anlage, in der Darstellungsform, in den Gesichtspunkten, unter denen die Troubadours betrachtet werden, in der Art der aus ihrem Leben mitgetheilten Momente unter sich und mit den beiden Ucs Namen tragenden Biographien ein zu verwandtes Gepräge, als daß sie nicht zu einem großen Theile ebenfalls Ucs Feder zugeschrieben werden sollten. Insbesondere darf das von solchen gelten, in denen eine Berufung auf Mittheilungen von Männern stattfindet, mit denen Uc in Berührung stand, wie in der Biographie Peires d'Alvernhe, auf den Dalfin d'Alvernhe, an dessen Hofe Uc lebte, und dem er zum Theil seine Ausbildung als Sänger verdankte, und von solchen, die Ereignisse von Höfen, an denen sich Uc aufhielt, berichten, wie die Biographie Peirols, Uc Brunets, Perdigons etc." Alle Biographien jener Vorlage hat Uc jedenfalls nicht verfaßt. Ob er der Verfasser seiner eigenen Lebensnachricht ist, mag dahingestellt bleiben; die Möglichkeit ist immerhin anzunehmen. Es würde zu weit führen, allen Ansichten und Meinungen in der Autorenfrage der Biographien Raum zu geben. Für einige Handschriften fehlen uns übrigens jegliche Anhaltspunkte bezüglich der Verfasser. Es wird darum wohl kaum

[1]) Suchier und Birsch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig und Wien 1913. I. Bd. S. 95.

[2]) Roman. Stud. II, 338.

jemals möglich sein, in diese Frage volles Licht hineinzubringen, und wir müssen uns mit einem Worte Anglades begnügen: *„Quel que soit l'auteur, on doit lui reconnaître, à défaut de sens historique, le sens poétique. Lui aussi a raconté la vie légendaire des troubadours, parce que déjà de son temps on ne connaissait de leur vie que des légendes; mais il semble avoir choisi parmi les plus intéressantes.“* [1])

### Nostradamus.

Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß das Verdienst, die Kunde von den Liedern der Trobadors aus ferner Vergangenheit in unsere Zeit getragen zu haben, einem Werke gebührt, das seine Existenz im wesentlichen der Einbildungskraft seines Verfassers verdankt. Die *Vies des plus célèbres et anciens poëtes provençaux* von Nostradamus, erschienen zu Lyon 1575, hatte schon Diez in ihrer ganzen Unwahrscheinlichkeit erkannt: „Nostradamus' Biographien, die man vielfach als Quelle benutzt hat, sind als solche im Allgemeinen verworfen worden. Es ist zu vermuthen, daß manche gute Überlieferung in seinem Werke verborgen liegt, allein wer vermag aus so vielen Unwahrscheinlichkeiten und erweislichen Irrthümern das Unverdächtige heraus zu finden? Schon die Quellen, auf die er sich bezieht, haben wenig Empfehlendes . . .“ [1]) Die spätere Forschung hat an dem Urteile des großen Romanisten nichts geändert. Das Werk des Nostradamus wird immer den Namen eines *„tissu de fable“* (Chabaneau) behalten.

---

## Die verschiedenen Arten der Biographien.

### Vorbemerkung.

Das Ziel dieser Abhandlung wurde schon angedeutet: es sollen vor allem diejenigen Lebensnachrichten über die Trobadors aus der Zahl der übrigen ausgeschieden werden, die eine künstlerische Wirkung ausüben und eine literarische

[1]) *Les Troubadours.* Paris 1908. S. 33.
[2]) L. u. W. S. 496.

Gattung darstellen. Somit wird unsere Arbeit zugleich zu einer literarischen Kritik der Biographien überhaupt, und der Stoff gliedert sich in mehrere große Klassen, deren besondere Merkmale im einzelnen noch festzustellen sind. In fortschreitender Entwicklung soll uns der Weg vom einfachsten biographischen Berichte bis zur kunstvollen Novelle führen und uns so eine allgemeine Übersicht über die Literaturgattung der Trobadorbiographien gewinnen helfen.

Zugrunde gelegt ist dieser Abhandlung die zuletzt von Chabaneau unter dem Titel *„Les Biographies des Troubadours"* (Toulouse 1885) besorgte Sammlung. Ich beschränke mich dabei im wesentlichen auf die provenzalischen Texte.

## 1. Abschnitt.

### Einfachste biographische Form.

Wenn ich diese Überschrift hier voransetze, so möchte ich sie vor allem nach der inhaltlichen Seite hin aufgefaßt wissen. In diesem Abschnitte sollen alle diejenigen Biographien Platz finden, die nur dürftige oder doch unbestimmte Angaben über das Leben des betreffenden Dichters machen, wie die schon früher angeführten Beispiele (vgl. S. 19) zeigen. Eine besondere literarische Klasse stellen diese Biographien nicht dar.

Man darf nun nicht vermuten, es herrsche eine strenge Einheitlichkeit unter diesen Lebensnachrichten einfachsten Charakters. Wohl erwecken sie bei oberflächlicher Betrachtung leicht den Eindruck, als seien sie fast ausnahmslos, um eine volkstümliche Wendung zu gebrauchen, über einen Kamm geschoren. Die nähere Untersuchung ergibt jedoch Gesichtspunkte, nach denen die Stücke in mehrere Gruppen geteilt werden müssen, und zwar sind es auch hier wiederum in der Hauptsache Momente inhaltlicher, weniger stilistischer Natur.

Gemeinsam sind allen Lebensnachrichten — nur wenige machen hier eine Ausnahme — die Angaben über Namen, Heimat und Stand des Trobadors. Auch werden zumeist die Dichtungsarten genannt, die er pflegte; dazu tritt ein allgemeines Urteil über sein Dichten und dessen Erfolg. Vielfach ist auch von den persönlichen Eigenschaften des Dichters die Rede; doch ergehen sich hier die Biographen in den üblichen

allgemein gehaltenen Wendungen. Weniger häufig werden die Personen erwähnt, denen das Lied des Trobadors gilt, sei dies nun lobend oder tadelnd. Auch wird zuweilen der Spielmann genannt, der den Trobador auf seinen Fahrten begleitet. Damit erschöpfen sich die allgemeinen Merkmale inhaltlicher Natur; von denen stilistischer Art wird später die Rede sein.

Wir wenden uns einer ersten Gruppe unter den hier in Betracht kommenden Biographien zu, die den einheitlichsten Charakter trägt. Über die oben gekennzeichneten allgemeinen Merkmale kommt keine der Notizen hinaus. Charakteristisch wirkt der kurze und bündige Stil; so gleichen die kurzen Lebensbeschreibungen „Geschichten, in denen die rohen, notdürftig behauenen Blöcke noch nicht durch eine kunstgewandte Hand fein säuberlich poliert sind.“ [1]) Die ganze Eigenart des chronikartigen Prosastils, der die Biographien der Trobadors überhaupt kennzeichnet, tritt hier besonders in die Erscheinung. Die Gedanken sind zumeist ohne jede Verbindung aneinandergereiht. Man betrachte z. B. die Biographie der *Castellosa*[2]):

*„Na Castellosa si fo d'Alvergne, gentils domna, moiller del Truc de Mairona; & amet n'Arman de Breon, e fetz de lui sas cansos. Et era una domna mout gaia e mout enseignada e mout bela.*

Die *vida* entbehrt zugleich jeglicher Anordnung. Im allgemeinen wird diese jedoch gewahrt, so z. B. in der Lebensnachricht der *Azalais de Porcairagues* (S. 63):

*N'Alazais de Porcairagues si fo de l'encontrada de Monpeslier, gentils domna & enseignada. Et enamoret se d'en Gui Guerrejat, qu'era fraire d'en Guillem de Monpeslier. E la domna si sabia trobar, e fez de lui mantas bonas cansos.*

Die beiden angeführten Beispiele sind kulturhistorisch von besonderem Interesse: dichtende Edelfrauen erwählen sich einen Liebhaber, dem sie ihre Lieder widmen.[3]) Nur eine

[1]) Lewent, Archiv 127. S. 94.

[2]) Chabaneau S. 62; die Seitenzahlen werden künftighin den betreffenden Biographien sofort angefügt werden ohne besonderen Verweis auf Chabaneau. Die Angabe der Handschriften wird nur stattfinden, wenn die Seitenzahl allein nicht genügt.

[3]) Vgl. auch die Biographie der *Comtesse de Die* (S. 77).

Biographie in unserer Gruppe beansprucht noch ein besonderes Interesse, die des *Peire Guilhem* (S. 76):

*Peire Guillems si fo de Tolosa, cortes hom e ben avinenz d'estar entre las bonas genz. E fez ben coblas, mas trop en fazia; e fez sirventes joglaresc e de blasmar los baros. E rendet se a l'ordre de l'Espaza.*"

Die Notiz ist neben ihrem Inhalte auch bemerkenswert als ein Beispiel der Naivität dieser biographischen Kunst: *E fez ben coblas, mas trop en fazia.*

Im übrigen tragen die Biographien dieser Gruppe ein durchaus einheitliches Gepräge. Ich hebe die charakteristischsten Nachrichten hervor:

*La comtessa de Dia si fo moiller d'en Guillem de Peitieus, bella dompna e bona; & enamoret se d'en Raembaut d'Aurenga, e fetz de lui mains bons vers* (S. 77).

*Ogiers si fo un joglars de Vianes qu'estet lonc temps en Lombardia, fez bons descortz, e fez sirventes joglaresc que lauzavals uns e blasmava los autres* (S. 88).

*Albertz Marques si fo dels marques de Malespina. Valenz hom fo e larcs, e cortes & enseignatz; e saub ben far coblas e sirventes e cansos* (S. 104).

Alle anderen hierhergehörigen Lebensbeschreibungen[1]) gleichen den angeführten Beispielen nach Form und Inhalt. Es liegt ohne Zweifel auch in diesen kurzen Mitteilungen ein gewisser Reiz. Die Biographen haben sich sichtlich bemüht, nur das Hauptsächlichste aus dem Leben ihrer Trobadors anzuführen. Es fehlt den kurzen und prägnanten Ausführungen nur an stilistischer und gedanklicher Verbindung, die allein einen gewissen literarischen Wert gewährleisten kann.

Auch in der zweiten Gruppe ist stilistisch kein Fortschritt zu erkennen. Inhaltliche Zusätze mannigfachster Art

[1]) Außer den genannten Beispielen gehören zu dieser Gruppe folgende Biographien: *Sail d'Escola* (S. 12), *Peire de Bussignac* (S. 34), *Giraut de Salignac* (S. 35), *Guiraut de Calanson* (S. 49), *Azemar lo Negre* (S. 72), *Peire Bremon lo Tort* (S. 89), *Folquet de Romans* (S. 94), *Richart de Tarascon* (S. 94), *Bertran du Puget* (S. 94), *Raimon de Salas* (S. 95), *Bertran de Lamanon* (S. 95), *Guilhem de Montagnagout* (S. 95), *Berenguier de Palazol* (S. 96) und die schon früher angeführte Lebensnachricht des *Garin lo Brun* (S. 53).

rechtfertigen es, die hier in Betracht kommenden Biographien zu einer besonderen Gruppe zusammenzufassen. Einige Lebensbeschreibungen geben genauere Auskunft über die Standesverhältnisse des Trobadors. So bemerkt der Biograph des *Elias Cairel* (*AIK*, S. 50), daß der Trobador auch Komponist war: *Mal cantava e mal trobava, e mal violava e pieitz parlava; e ben escrivia motz e sons.* Bei *Guilhem Azemar* (S. 63) heißt es: *Et non poc mantener cavalaria, e fetz se joglars.* Von *Pistoleta* (S. 81) wird gesagt: *fetz se mercadier e venc rics; e laisset d'anar per cortz.* Hierher gehört auch die *vida* des *Lanfranc Cigala* (S. 105): ... *fo jutges cavalliers, mas vida de juge menava.*[1]) Diese Zusätze liefern wichtige Streiflichter zur Zeitgeschichte. Besonderes Interesse dürfen auch diejenigen Biographien beanspruchen, die zur Geschichte der Dichtungsgattungen beitragen. Der Biograph des *Cercamon* (S. 9) sagt von diesem: ... *trobet vers e pastoretas a la usanza antiga.* Es ist nicht ohne weiteres ersichtlich, was wir unter dieser Bemerkung verstehen sollen. *„On serait même tenté de croire, d'après ces mots, qu'elle existait alors depuis longtemps déjà. Mais probablement la pastourelle n'était un genre ancien qu'au point de vue de l'auteur de cette biographie."*[2]) — In der Lebensnachricht des *Peire de Valeira* (S. 10) werden statt der Dichtungsarten, die der Trobador pflegte, die Gegenstände genannt, von denen er sang: *fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors, e de cans e d'ausels.* Die Biographie des *Aimeric de Sarlat* (S. 35) weist den merkwürdigen Schluß auf: *venc trobaire; mas no fetz mas una canson* und der Biograph des *Elias Fonsalada* (S. 50) kleidet sein Urteil über das Können des Dichters in die Worte: *No bon trobaire mas noellaire fo.* —

Einige Notizen zeichnen sich durch bestimmtere Orts- und Zeitangaben aus. So wird die Heimat des *Ugo de la Bacchellerie* (S. 43) näher bestimmt durch den Zusatz: *de la on fo Gauselms Faiditz* und von *Peire de la Mula* (S. 104) heißt es: *estet e Monferrat en Peimont ab miser n'Ot del Carret,*[3]) *& a Cortemilla.*

[1]) Hierher gehört auch die Biographie des *Guilhem Rainol* (S. 88).

[2]) *Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France.* Paris 1889. S. 23. Vgl. auch *Gaston Paris, Orig. de la poés. lyr.* Sonderabdruck. S. 18.

[3]) Vgl. Chabaneau S. 105, Anm. 1.

Einen merkwürdigen Zusatz enthält die Biographie der beiden Dichter *Raimon de Durfort et Turcmalec* (S. 34): *feiron los sirventes de la domna que ac nom ma domna n'Aia, aquella que dis al cavallier Cornil qu'ella non l'amaria, si el no la cornava el cul.*

Als beachtenswert wäre vielleicht noch aus der Biographie des *Albertet Cailla* (S. 76) die Bemerkung zu erwähnen: *el non issi de la soa encontrada.*

Die noch hierhergehörigen übrigen Biographien weisen nur belanglose Zusätze auf.[1])

Den beiden genannten Gruppen gehört weitaus die größte Mehrzahl der in diesem Abschnitte vereinigten Lebensbeschreibungen an. Etwas ausführlicher sind diejenigen gehalten, die wir in einer

dritten Gruppe zusammenfassen. Ein Beispiel möge als Muster folgen:

*N'Elias de Barjols si fo d'Agenes d'un castel que a nom Perols. Fils fo d'un mercadier, e cantet meils de negun home que fos en aquella sazon. E fetz se joglars; accompaingnet se com un autre joglar que avia nom Olivier, & aneron lonc temps per cortz. El coms Anfons de Proensa si los retenc ab se, & det lor moilliers a Barjols e terra; e per so los clamavan n' Elias & Olivier de Barjols. E n'Elias s'enamoret de la comtessa ma dompna Garsenda, moiller del comte, quant el fo mortz en Cesilia, e fetz de leis sas cansos, bellas e bonas, tant quant ella visquet. Et el s'en anet rendre al hospital de Saint Beneit d'Avignon; e lai definet* (S. 49).

Man sieht schon an dieser Biographie die Unterschiede gegenüber den früher besprochenen Lebensbeschreibungen: die Gruppe, die uns nun beschäftigt, bringt inhaltlich keine wesentlichen Weiterungen; die früher genannten für den ganzen Abschnitt geltenden allgemeinen Inhaltsangaben kehren hier wieder. Nur weniges bleibt besonders zu erwähnen:

Der Biograph des *Ugo de Penne* (S. 50) berichtet uns von diesem *grans baratiers fo de jogar e d'estar en taverna, per que ades fo paubres e ses arnes.* Bei *Peire Raimon* (S. 63) wird

[1]) Es sind folgende Lebensnachrichten: *Jordan de Bonels* (S. 34), *Elias Cairel* (H, S. 50), *Aimeric de Belenoi* (S. 50), *Gausbert Amiel* (S. 50), *Guirando lo Ros* (S. 63), *Guilhem Rainol* (S. 88), *Gui de Cavaillon* (S. 94).

uns genauer Auskunft über den wechselnden Aufenthaltsort des Dichters gegeben: *estet en la cort del rei, e del bon comte Raimon de Tolosa, lo sieu seignor, & en la cort d'en Guilhem de Monpeslier, longa sazon. Pois tolc moiller a Pamias, e lai definet.* Von *Albertet* (S. 94) heißt es, daß er der Sohn eines Spielmanns war *que ac nom n'Asar* und der Biograph des *Pons de Merindol* (S. 96) ergeht sich in einer langen Reihe von Attributen, die er dem Trobador und der von ihm verehrten Dame beilegt.

Das Wesentliche dieser Gruppe liegt in sprachlichen Merkmalen: es sind schon kleine Anzeichen vorhanden, daß die Biographen ihre Sätze und Gedanken zu verbinden bemüht sind. Es kehrt nicht mehr ständig das stereotype ‚*e*' als einziges Bindemittel wieder. Das oben angeführte Beispiel, die Biographie des *Elias de Barjols*, bewegt sich zwar noch in der Art und Weise der beiden ersten Gruppen, und hierher gehören auch die Nachrichten über *Ugo de Penne* und *Peire Raimon*, während ein stilistischer Fortschritt in den beiden andern Notizen über *Albertet* und *Pons de Merindol* zu erkennen ist. Die letztere Biographie führe ich zur Erläuterung an:

*Pons de Merindol si fo uns gentils castelans de Proensa, seigner de Merindol, que es en riba de Durensa, valens cavaliers, larcs, bons guerriers, ben avinens, e bon trobador. Enamoret se de na Castelosa, gentil domna d'Alvergne, que era en la cort de la reina Beatritz de Proensa, que lo amet e fetz de lui mantas bonas cansos; & era la domna mout gaia, mout enseignada e mout bella* (S. 96).

Ein Vergleich mit dem früher angeführten Beispiele läßt die bessere künstlerische Form der *vida* des *Pons de Merindol* erkennen. Im übrigen ist der ganzen Gruppe noch ein Kennzeichen eigen: die Biographen bemühen sich durch sprachliche Ergänzungen und Erweiterungen ihre Berichte etwas interessanter und stilistisch gewandter zu gestalten. Das geschieht auf allerlei Art: der eine begnügt sich nicht damit, zu sagen, sein Trobador habe gute Lieder gemacht, *cantet meils de negun home que fos en aquella sazon* (*Elias de Barjols*). Ähnlich heißt es bei *Ugo de Penne*: *cantet ben, e saup gran ren de las autrui cansos.* Von *Peire Raimon* wird erzählt: *saup molt ben chantar e trobar, e fetz de bons vers e de bonas*

*chansos e de bons motz* und von *Albertet*: *fetz assatz de cansos que agron bons sons e motz de pauca valensa.* Die Häufung der Attribute bei *Pons de Merindol* ist ebenfalls ein Zeichen für das Bestreben der Verfasser, durch ausführliche, wenn auch umständliche Ausdrucksweise ihren Berichten einen besonderen Charakter zu geben. Daß hierfür das Ziel, Interesse für die betreffende *vida* zu erregen, ausschlaggebend war, dürfen wir wohl annehmen.

Wir kommen zu einer vierten und letzten Gruppe, deren Biographien besondere Merkmale tragen und deshalb einzeln berücksichtigt werden müssen. Es kommen sieben Lebensnachrichten in Betracht, von denen vier durch Verse bezw. Strophen inhaltlich vermehrt worden sind. Die *razo* über *Marcabru* (*K*, S. 9) schließt sich an die eine Nachricht über den gleichen Dichter, die später zu besprechen ist „wie ein berichtigender Zusatz" an (Diez). Die wenigen Worte, die außer der angeführten Strophe in der *vida* enthalten sind, sind den Versen einfach entnommen und in Prosa übertragen worden. Von Wichtigkeit ist nur der Satz: *Trobaire fo dels premiers qu'om se recort.* Dies Zeugnis über den Trobador als einen der ältesten Dichter bestätigt sich durch die Äußerungen anderer Minnesänger.[1]) Gänzlich zusammenhanglos ist einem nichtssagenden Satze in der *vida* des Grafen von Rodez (S. 50) die Erwähnung eines Tenzonenstreites angefügt:

*Lo coms de Rodes si era mout adreitz e mout valens, e si era trobaire. E n'Uc de Sain Circ fetz aquesta cobla:*

*Seigner coms, nous cal esmaiar . . .*

*E lo coms si respondet aquesta cobla:*

*N'Uc de Sain Circ, bem deu grevar . . .*

Von einer *vida* im eigentlichen Sinne können wir hier gar nicht reden. In der *razo* zu *Garin d'Apcher* (S. 63) lesen wir eine ähnliche Bemerkung wie bei *Marcabru*: *E fetz lo premier descort que anc fos faitz, lo quals comensa:*

*Quan foill' e flors reverdis*
*Et aug lo cant del rossignol.*

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 38.

Da die Verse verloren gegangen sind, können wir den Zusatz nicht auf seine Richtigkeit prüfen. Die der Biographie der *Tibors* (S. 93) angefügte Strophe ist ein Bruchstück; wahrscheinlich fügte der Verfasser die Verse an, um in den eigenen Worten der Dichterin ein Bild ihres Charakters zu geben.

Von den noch übrigbleibenden drei Lebensnachrichten ist die des *Daude de Prades* (S. 49) eines längeren Zusatzes wegen von Interesse: *E fetz cansos per sen de trobar; mas no movian ben d'amor. Per que non avian sabor entre la gen, ni no foron cantadas, ni grazidas.* Der Zeitgeschmack tritt hier klar zutage. Der Biograph des *Blacasset* (S. 95) weiß sich nicht genug in einer Fülle von Attributen zu ergehen, die er dem Vater seines Trobadors beilegt: *En Blacassetz fo filz d'en Blacatz, que fon lo meiller gentils hom de Proensa el plus onratz baros, el plus adreitz, el plus larcs, el plus cortes, el plus gracios.* Die ganze Biographie besteht aus Worthäufungen. Endlich ist noch auf die *vida* Alfons II., des Königs von Aragonien (S. 96), zu verweisen. Man hat hier ein typisches Beispiel für die Art und Weise, wie manche der Trobador-Biographien zustande gekommen sind: die Nachricht ist für die Geschichte völlig wertlos. Der Verfasser hat seine gänzlich unzureichenden Kenntnisse zu dem Machwerk einer Biographie verwendet, die auf Schritt und Tritt berichtigt werden muß.[1])

Es sind also im wesentlichen inhaltliche Merkmale, die der letzten Gruppe ihr Gepräge geben. Künstlerische Momente kommen dagegen weniger in Frage. Immerhin darf man die geschickte und passende Anfügung einer Strophe wie in der *vida* der *Tibors*, wodurch das Lebensbild der Dichterin besonders gut gezeichnet wird, als einen Beweis künstlerischen Empfindens des Biographen gelten lassen, zumal, wenn man dieser *vida* beispielsweise die des *Marcabru* (vgl. oben) gegenüberstellt. Die Häufung der Attribute in der Lebensbeschreibung des *Blacasset* wirkt ermüdend und läßt auch leicht die Vermutung aufkommen, als habe der Verfasser einen Mangel an positiven Kenntnissen durch Redensarten ersetzen wollen. Im übrigen wären die für die dritte Gruppe geltenden Richtlinien bez. Sprache und Form hier im allgemeinen zu wiederholen.

---

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 85.

## Rückblick.

Fassen wir zunächst noch einmal die inhaltlichen Momente des ganzen Abschnittes ins Auge, so ergibt sich, daß über die schon früher gekennzeichneten allgemeinen Angaben nur unwesentlich hinausgegangen wird. Im großen und ganzen ist das positive Ergebnis der Biographien sehr gering. Tatsachen werden verschwindend wenig gebracht; man beschränkt sich im allgemeinen auf Andeutungen und Aussprüche, die eine Kritik nicht zulassen. Die weitaus größte Mehrzahl der Lebensnachrichten enthält Angaben übereinstimmenden Charakters. Diese Einheitlichkeit legt die Vermutung nahe, daß die in Betracht kommenden Lebenbeschreibungen einem Verfasser ihren Ursprung verdanken, der nach einem Schema gearbeitet hat. Der inhaltlichen Abweichungen sind zu wenige, als daß man daraus eine andere Behauptung herleiten könnte. Es spricht auch zugunsten meiner Ansicht, daß die Biographien fast ausnahmslos den ältesten Handschriften *I* und *K* und den mit ihnen verwandten Quellen angehören; nur fünf Biographien sind uns anderswo überliefert.[1]) Die beiden ersten Gruppen einfachster Form gehören ausnahmslos jenen ältesten Handschriften an. In den andern Gruppen ist der sprachliche Ausdruck auf eine breitere Grundlage gestellt, ohne daß dadurch der Inhalt wesentlich erweitert wird.

Was den historischen Wert der Biographien angeht, so spricht die Art der Abfassung natürlich sehr zugunsten geschichtlicher Glaubwürdigkeit. Trotzdem dürfen wir uns durch die chronikartige Darstellung nicht zu sehr von optimistischen Gesichtspunkten leiten lassen, wenn auch Fälle, wie sie die gänzlich unhistorische und bunt zusammengewürfelte *vida* König Alfons II. von Aragonien darbietet, nicht ein zweites Mal zu verzeichnen sind. Eine spezielle Untersuchung wird immerhin noch historische Irrtümer aufdecken. Insbesondere muß in eine solche Untersuchung eine genauere Prüfung von Zusätzen eingeflochten werden, wie sie z. B. die Bemerkung bei *Cercamon*: *trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*

---

[1]) Vier von diesen sind in der Handschrift *H* (14. J.) überliefert, während die Quelle der *vida* des *Pons de Merindol* apokryph oder mindestens sehr zweifelhaft ist (vgl. *Paul Meyer, Romania* Bd. 12. S. 404 ff.).

darstellt. Manche dieser Zusätze finden in der Zeitgeschichte ihre Bestätigung, wie wir an einigen feststellen konnten. Biographien, die ihren längeren Wortlaut nur einer Häufung von Attributen u. ä. verdanken, scheiden für eine geschichtliche Beurteilung natürlich fast gänzlich aus. Bei dem großen Mangel an positiven Tatsachen wird für die Geschichte der Provence im allgemeinen und der Trobadors im besonderen nicht viel übrig bleiben. Immerhin tragen manche der Lebensnachrichten, und sei es zumeist auch nur mit kurzen Bemerkungen, zur Kulturgeschichte bei.

Der literarhistorische Wert der Biographien ist nicht gering. Diese stellen uns die ursprünglichste Form biographischer Kunst dar. Der Verfasser hat noch nicht gelernt, in seinem Berichte künstlerische Momente walten zu lassen. Ihm ist das Ereignis noch die Hauptsache, weniger die Art, wie er darstellt. Es liegt ohne Zweifel ein gewisser Reiz in diesem kurzen abgerissenen Stil, der die Sätze nebeneinander rückt, ohne ihnen ein Bindemittel zu geben. Doch durften wir auch schon Anzeichen dafür feststellen, daß der Biograph nicht überall auf wirksame Gestaltung seines Berichtes verzichtet, wenn auch die Art, wie der einzelne es zu erreichen sucht, in den meisten Fällen einen Erfolg ausschließt. Im großen und ganzen kann man von künstlerischen und stilistischen Merkmalen der Biographien kaum reden, höchstens das Bemühen des Autors in einzelnen wenigen Stücken erblicken, auch der Art der Darstellung etwas Genüge zu tun. Die Bedeutung dieses Abschnittes liegt eben in der Eigenart dieser biographischen Kunst begründet, die einen wichtigen Beitrag liefert zu den Anfängen biographischer Darstellungen und der Prosa überhaupt.

## 2. Abschnitt.

### Ausführliche Biographien.

Die hier zusammengefaßten Stücke stehen noch ganz im Zeichen der Biographie, d. h. die Autoren bemühen sich, in ihren Berichten ein Lebensbild des Trobadors derart zu geben, daß sie uns mit den wichtigsten Tatsachen aus dem Leben des Dichters bekanntmachen. Insofern steht also dieser Abschnitt mit dem vorhergehenden in engster Beziehung. Doch

haben wir die primitive Stufe der bisher besprochenen Biographien nun überschritten und dürfen jetzt auch von einer biographischen „Kunst“ im eigentlichen Sinne reden. Nun sind die Sätze und Gedanken nicht mehr roh zusammengestellt, nun vereinigen sich Inhalt und Darstellung als gleichberechtigte Faktoren; die Art der Erzählung tritt nicht mehr zurück hinter der Begebenheit. Diesen Gesichtspunkt muß man vor allen bezüglich der nun zu besprechenden Biographien betonen; er gibt ihnen ihr besonderes Gepräge. Doch fehlt unserm Abschnitte die Einheitlichkeit des ersten, wir dürfen wenigstens nicht mehr von einer Einförmigkeit in der Behandlung der Stücke reden, die wir früher feststellen mußten. Die Autoren verfügen über eine größere Beweglichkeit und Gewandtheit der Darstellung und der Sprache; schon daraus erklärt sich eine mannigfaltigere Gestaltung der Biographien nach Inhalt und Form, weshalb wir auch von allgemeinen Merkmalen für alle Biographien, wie wir das im ersten Abschnitte tun konnten, nun nicht mehr reden dürfen. Wir können die hierher gehörigen Stücke nach verschiedenen Hauptgesichtspunkten in mehrere Gruppen teilen.

In einer ersten Gruppe möchte ich diejenigen Biographien vereinigen, die nach Inhalt und Form denen des früheren Abschnittes am meisten nahegerückt sind. Hierher gehört zunächst die Biographie Wilhelms von Poitiers (S. 6). Die eigentliche *vida* lautet kurz und bündig: *Lo Coms de Peitieus si fo uns dels majors cortes del mon, e dels majors trichadors de dompnas; e bons cavalliers d'armas, e larcs de dompneiar, E saup ben trobar e cantar; & anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas.* Die Hauptcharakterzüge des Trobadors sind ziemlich gut hervorgehoben. Der Schluß der Lebensnachricht bringt Angaben familiengeschichtlicher Art, die jedoch z. T. unrichtig sind. Als Muster dieser Gruppe lasse ich die *vida* des *Marcabru* (*A*, S. 9) im Wortlaut folgen:

*Marcabrus si fo gitatz a la porta d'un ric home, ni anc no saup hom quis fo ni don. E n'Aldrics del Vilar fetz lo noirir. Apres estet tan ab un trobador, que avia nom Cercamon, qu'el comenset a trobar; & adoncx avia nom Pauperdut; mas d'aqui enan ac nom Marcabrun. Et en aquel temps non apellava*

*hom canson, mas tot quant hom cantava eron vers. E fo mout cridatz & auzitz pel mont, e doptatz per sa lenga; car fo tant maldizens, que a la fin lo desfeiron li castellan de Guiana, de cui avia dich mout grant mal.*

In einfacher schlichter Darstellung erzählt uns der Biograph die Hauptlebensumstände des Dichters, dessen Begabung besonders hervorgehoben wird. Was uns gegenüber den Biographien des früheren Abschnittes auffällt, ist die sprachliche und gedankliche Ordnung des Ganzen. Mängel in der Form sind nicht zu bemerken, vielmehr sehen wir auf Schritt und Tritt das Bemühen des Autors, in klaren zusammenhängenden Worten ein geeignetes Lebensbild des Trobadors zu geben. Die noch hierhergehörigen Lebensnachrichten stehen nicht auf der gleichen Höhe wie bei *Marcabru*. So handelt die Biographie des *Gui d'Ussel* (S. 40 I) nur zum Teil von diesem, während wir über dessen Brüder und Verwandte genau Auskunft erhalten. Die Charakteristik des *Guilhem de Saint Didier* (S. 58) bewegt sich in Häufungen: *fo mot honratz hom e bons cavaliers d'armas, e larcx donaire d'aver, e molt gent ensenhatz e cortes, e molt fis amaire, e molt amatz e grazitz.* Im übrigen gleicht die Biographie jedoch ebenso wie die des *Gui d'Ussel* nach Inhalt und Form der des *Marcabru*, was auch für die *vida* des *Perdigon* (S. 71 I) gilt. In dieser fällt nur der dunkle und unverständliche Nachsatz auf, der sich allerdings auch nur in den älteren Handschriften findet: *mas molt se camjet lo seus afars que mortz li tolc las bonas aventuras e det li las malas, qu'el perdet los amics e las amigas, el pretz e l'honor e l'aver; e pois se rendet en l'orde de Cistel e lai el moric.* Wahrscheinlich meint der Biograph hier das schmähliche Verhalten des Trobadors im Kreuzzuge gegen die Albigenser, an dem *Perdigon* teilnahm und gegen seine Wohltäter, u. a. den König von Aragonien kämpfte. Wir werden noch später darauf zurückkommen. Die Biographie des *Sordel* (S. 106 II) kommt inhaltlich und sprachlich der *vida* des *Marcabru* ziemlich gleich.

Bedeutsamer sind die in der zweiten Gruppe zusammengefaßten Biographien; sie stellen unter den eigentlichen Lebensbildern der Trobadors die besten Stücke dar. Einfache schmucklose Darstellung, gefällige und zusammenhängende Sprache und biographische Treue sind die besonderen Eigen-

schaften der nun in Betracht kommenden Nachrichten. Zunächst möge ein Beispiel folgen, die Lebensnachricht über *Giraut de Borneil* (S. 14):

*Girautz de Borneill si fo de Lemozi, de l'encontrada d'Esidueill, d'un ric castel del vescomte de Lemoges. E fo hom de bas afar, mas savis hom de letras e de sen natural. E fo meiller trobaire que negus d'aquels qu'eron estat denan ni foron apres lui; per que fo appellatz maestre dels trobadors, & es ancar per totz aquels que ben entendon subtils ditz ni ben pauzatz d'amor e de sen. Fort fo honratz per los valens homes e per los entendens, e per las dompnas qu'entendian los sieus maestrals ditz de las soas cansos. E la soa vida si era aitals que tot l'ivern estava a scola & aprendia, e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavan las soas cansos. Non volc mais moiller; e tot so qu'el gazaingnava dava a sos paubres parens, & a la gleisa de la vila on el nasquet; la qual gleisa avia nom & a encaras Saint Gervasi.*

Wir bewerten diese Biographie sicherlich nicht zu hoch, wenn wir sie in ihrer Art ein Musterstück nennen. Der Verfasser hat uns hier in großen Zügen ein treffendes Lebensbild des „Meisters der Trobadors" gegeben. Nirgends finden wir etwas Überschwängliches, Charakteristik wie eigentliche *vida* bewegen sich nur in schlichter klarer Rede, die nirgends den Zusammenhang vermissen läßt. Dabei ist fast jeder Ausdruck sorgsam gewählt. Dem „Manne von niederm Stande" setzt der Biograph den gelehrten und wissenschaftlich gebildeten gegenüber, der trotz seiner Herkunft Meister aller Trobadors ward. Und das Lebensbild des Dichters erhält durch die Schilderung seiner Wohltätigkeit einen äußerst gewinnenden Abschluß. In dieser Art der Darstellung bewegt sich ein starkes Drittel der in dieser Gruppe vereinigten Biographien; ich kann mich daher auf die besonderen Eigentümlichkeiten beschränken. Der in der *vida* des *Uc Brunenc* (S. 34) berührte Liebeshandel ist nichts weiter als eine „einfache und alltägliche Liebesgeschichte" (Lewent). Man wird es darum verstehen, daß Paul Heyse für seine Novelle „Der lahme Engel" dieser Biographie nur den Namen des Trobadors entnahm. Von *Richart de Barbezieux* (S. 43) wird gerühmt: *el si se deletava molt en dire en sas cansos similitudines de bestias e d'ausels*

*e d'omes, e del sol e de las estellas, per dire plus novellas rasos qu'autre non agues ditas ni trobadas.* Der Biograph des *Savaric de Mauléon* (S. 46) erschöpft sich in einer sehr genauen Aufzählung der Besitztümer des Hauses Mauléon. Am Schlusse der *vida* des *Peire Cardinal* (S. 62) nennt sich ein *maistre Miquel de la Tor* als Verfasser.[1]) Die ganze Gruppe trägt ein sehr einheitliches Gepräge, sowohl was die inhaltlichen Momente angeht, als auch soweit der Sprachcharakter und die Form in Frage kommt. Wir werden uns kaum wundern, wenn diese nur in großen Zügen sich bewegende Art der Erzählung, die schon an sich für die Glaubwürdigkeit der betreffenden Berichte spricht, auch hier fast ausnahmslos Berichte geschaffen hat, die in der zeitgenössischen Geschichte ihre Bestätigung finden. Dadurch erhalten die Biographien noch einen besonderen Wert. Wir werden nirgends mehr das Bestreben so ausgeprägt finden, ein klares von allen historischen Unwahrscheinlichkeiten freies Lebensbild zu geben, wie es hier der Fall ist. Wir dürfen daher mit Recht dieser biographischen Kunst ein volles Lob zollen.

Auf der gleichen Höhe stehen, was Form und Darstellung angeht, diejenigen Lebensnachrichten, die man als Charakterbilder bezeichnen kann und die in einer dritten Gruppe besprochen werden sollen. Der Lebensgang des Dichters tritt in ihnen mehr oder minder zurück hinter einer besonderen Betonung der Hauptcharakterzüge. Das beste Stück der hier zu nennenden Biographien ist die des *Bertran de Born* (S. 16); ich führe sie deswegen als Beispiel an:

*Bertrans de Born si fos us castellans de l'evescat de Peiregors, senher d'un castel que avia nom Autafort. Totz temps ac guerra ab totz los sieus vezins, ab lo comte de Peiregors & ab Richart, tant cant fo coms de Peitieus. Bons cavalliers fo e bons guerriers, e bons dompnejaire, e bons trobaire, e savis e ben parlans; e saup tractar mals e bens. Et era senher totas vetz quan se volia del rei Henric d'Englaterra e del filh de lui. Mas totz temps volia qu'il aguesson guerra ensems, lo paire el*

[1]) Hierher gehören außerdem noch folgende Biographien: *Ugo de Saint-Circ* (S. 51), *Le Moine de Montaudon* (S. 61), *Aimeric de Peguilhan* (S. 75), *Folquet de Marseille* (S. 81), *Raimbaut de Vaqueiras* (S. 85), *Cadenet* (S. 93), *Bertolome Zorzi* (S. 110) und *Ferrari* (S. 110).

*fills elh fraire, l'uns ab l'autre, e totz temps volc quel reis de Franssa el reis d'Englaterra aguesson guerra ensems. E s'il avion patz ni treva, ades se penava es percassava ab sos sirventes de desfar la patz e de mostrar com chascus era desonratz en la patz, e si n'ac de grans bens e de grans mals de so qu'el mesclet mal entre lor.*

Der Biograph zeichnet hier in großen Zügen ein Charakterbild des Schlachtensängers der Provence, der von sich selber singt:

„Nicht solche Wonne flößt mir ein
Schlaf, Speis' und Trank, als wenn es schallt
Von beiden Seiten: drauf hinein!
Und leerer Pferde Wiehern hallt
Laut aus des Waldes Schatten.
Und Hülferuf die Freunde weckt,
Und Groß und Klein schon dicht bedeckt
Des Grabens grüne Matten,
Und mancher liegt dahin gestreckt,
Dem noch der Schaft im Busen steckt." (Diez.)

Ohne Zweifel liegt in dieser Gruppierung der ganzen Biographie um die Haupteigenschaft des Trobadors ein wirksames und künstlerisches Moment. Wir gewinnen dadurch ein besonderes Interesse an den Schicksalen dieses Dichters und anderseits tritt das Bild Bertrans in charakteristischer Weise in die Erscheinung: wir erhalten sofort den richtigen Gesichtspunkt, unter dem die Lieder des Trobadors allein zu würdigen sind, daß nämlich über Minne und Frauendienst dem Sänger Kampf und Sieg ging, und daß seine Leier nur dann die stärksten Töne fand, wenn er sie zum Schlachtgesang rührte. Sehr wirkungsvoll faßt der Biograph diese Eigenschaften am Schlusse der Nachricht noch einmal zusammen: Bertran schleudert seine *sirventes* in die Welt *de mostrar com chascus era desonratz en la patz.* Die *vida* des *Dauphin d'Auvergne* (*ABIK*, S. 54) stellt eigentlich eine lange Phrase dar; der Verfasser erschöpft sich in unendlichen und weitschweifigen Superlativen. Diese Art der Charakteristik ist natürlich unkünstlerisch und ohne jegliche Wirkung. Bemerkenswert ist nur der Schluß, der für den Charakter des Trobadors sehr bezeichnend ist: *per larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat; e per avareza e per sen o saub tot recobrar,*

*e gazaignar plus que non avia perdut.* In den Liedern des Dichters und in der Zeitgeschichte finden diese Worte ihre Bestätigung. Die Biographie des *Peire Vidal* (*AB*..., S. 64) erreicht wiederum die Höhe der *vida* des *Bertran de Born.* Mit großem Geschick ist hier ein Charakterbild des Mannes gezeichnet, der, was auch anderweitig bestätigt wird, *cantava mielhs d'ome del mon, e fo bos trobaire; e fo dels plus fols homes que mai fossen.* Immer wieder kehrt in der Biographie die Betonung dieses besonderen Charakterzuges wieder. Einmal heißt es: *Et entendia en totas las bonas donas que vezia, e totas las pregava d'amor.* Besonders charakteristisch ist der Satz: ... *el se crezia drutz de totas, e que cascuna moris per el; e totas l'enganavan.* Schließlich ist das Ganze noch einmal zusammengefaßt in den Schluß: *e crezia esser lo melher cavaliers del mon per armas el plus amatz de domnas.* Der *vida* des *Dauphin d'Auvergne* gleicht die Lebensnachricht über *Guilhem Figueira* (S. 76) nach Inhalt und Form. Doch hält sich der Verfasser frei von überschwänglichen Redensarten. Die ganze Biographie gipfelt in der Bemerkung: *Non fo hom ques saubes cabir entrels baros ni entre la bona gen; mas mout se fetz grazir als arlotz & als putans & als hostes & als taverniers.* Der Biograph des *Guilhem de Berguedan* (S. 97) entwirft auch in großen Zügen eine Charakterzeichnung dieses verwegenen Kriegers und Abenteurers und skrupellosen Frauenverführers, der *se vanava de totas las domnas queill soffrian amor.* In den Cento novelle antiche[1]) wird eine Anekdote erzählt, deren Stoff ohne Zweifel der provenzalischen Biographie des *Guilhem de Berguedan* entlehnt ist. Daß dem italienischen Novellisten positive Unterlagen für seine Erzählung fehlten, geht deutlich aus der Unbestimmtheit der Angaben hervor: außer dem Trobador wird keine der handelnden Personen mit Namen genannt. Wir dürfen also annehmen, daß die Anekdote nach einem provenzalischen Vorbilde geschaffen worden ist. Der italienische Autor hat wahrscheinlich die *vida* des *Guilhem de Berguedan* gekannt und sich daraus eine amüsante Geschichte zurechtgelegt. Dafür zeugen auch wörtliche Anklänge, wie z. B.:

---

[1]) Es ist die 42. Novelle.

*se vanava de totas las domnas queill soffrian amor.*

*Guglielmo si vantò che non avea neuno nobile uomo in Provenza, che non gli avesse fatto votare la sella, e giaciuto con sua mogliera.*

Die Biographie des *Sordel* (S. 106 I) schließt sich der besprochenen eng an. Zu Beginn seines Berichtes gibt der Autor eine kurze Charakteristik des Trobadors, in der eine scharfe Gegensätzlichkeit besonders hervortritt: *fo avinens hom de la persona, e fo bons chantaire e bons trobaire e grans amaire. Mas mout fo truans e fals vas dompnas e vas los barons ab cui el estava.* Im folgenden erläutert dann der Biograph diese Eigenschaften an einigen Beispielen. Wir sind damit am Ende dieser Gruppe angelangt, die in ihrer Eigenart ein besonderes Interesse beansprucht. Nur zwei der besprochenen Biographien dürfen als gute Charakterbilder angesprochen werden, während die übrigen Lebensbeschreibungen diese Höhe nicht erreichen. Doch weisen diese durchweg charakteristische Sätze auf, die in gedrängter Kürze die besonderen Eigenschaften des Trobadors umgrenzen. An Eigenart der Darstellung sind die Biographien dieser Gruppe den früher besprochenen eigentlichen Lebensbildern (vgl. Gruppe 2) bedeutend überlegen und ihren Verfassern ist ein größeres Maß künstlerischer Originalität eigen.

Wir wenden uns zu der letzten, vierten Gruppe, in der wir Biographien mit besonderen Merkmalen zusammenfassen. Die größte Mehrzahl der nun in Betracht kommenden Lebensnachrichten können wir als biographische *razos* bezeichnen. Die Verfasser fügen der *vida* in mehr oder weniger gelungener Weise einige Verse oder Strophen des betreffenden Trobadors ein. So erhält die Bemerkung in der Biographie des *Arnaut Daniel* (*AB*..., S. 13) *non fo crezut que anc la dompna li fezes plazer en dreg d'amor* eine passende Bestätigung in den angeführten eigenen Worten des Dichters. Im übrigen gehört die Lebensnachricht der ersten Gruppe dieses Abschnittes an, ebenso die *vida* des *Peire d'Auvergne* (S. 53). Dessen Lebensbild ist von dem Biographen etwas überschwänglich gestaltet und besonders wird, was dem Geschmacke der Zeit entspricht, ein Gedicht gerühmt, dessen Eingangsvers angeführt ist. Die

für den Charakter des Trobadors sehr bezeichnende Strophe, die an anderer Stelle aufgeführt wird, ist nur hier erhalten. In der Nachricht über *Peire Rogier* (S. 53), die im übrigen einer guten Biographie (vgl. Gruppe 2) gleichkommt, ist ein Liebeshandel erwähnt, den ein angeführtes *sirventes* bestätigen soll. „Wenn dies uns erhaltene Gedicht hier die einzige Quelle des Biographen war, so ist die Angabe grundlos.“ [1]) Das in der *vida* des *Pons de Chapteuil* (*A B* . . ., S. 60) genannte Gedicht paßt sehr gut in den Wortlaut der *razo*. *Raynouard*[2]) führt eine Biographie des *Raimon de Miraval* an (S. 69 bei Chabaneau), die eine reichlich mit Versen geschmückte Charakteristik des Trobadors darstellt. Die Lebensnachricht erhält dadurch ein ganz eigenartiges Gepräge. In der *vida* des *Bertolome Zorzi* (S. 110 II) wird ein Tenzonenstreit erwähnt, und die betreffenden Streitgedichte werden mit dem Eingangsvers angeführt.

Als letztes Stück der Gruppe und damit des ganzen Abschnittes kommt eine Biographie in Frage, die als eine große nichtssagende Phrase eine gewisse Sonderstellung unter allen Nachrichten über die Trobadors einnimmt. Gewiß konnten wir auch schon früher die Vorliebe der Biographen für Worthäufungen und Superlative feststellen. Die *vida* des *Blacatz* (S. 89) aber ist eine Höchstleistung rhetorischer Phrasen, sie besteht fast nur aus allgemeinen, ständig sich wiederholenden Redensarten, hinter denen sich kaum etwas Positives birgt. Doch der Wortlaut der Biographie wird am besten für sich sprechen:

*En Blacatz si fo de Proensa, gentils bars & autz e rics, larcs & adreitz. E plac li dons e domnèis e guerra e messios e cort e mazans e bruda e chanz e solatz, e tuich aquel faich per qu'om bons a pretz e valor. Et anc no fo hom a qui tant plagues prendre com a lui donar. El fo aquel que mantenc los desmantengutz & amparet los desamparatz. Et on plus venc de temps, plus crec de larguessa, de cortezia e de valor, d'armas e de terra e de renda e d'onor, e plus l'ameren li amic, e li enemic lo temsen plus: e crec sos sens e sos sabers e sos trobars e sa gaillardia e sa drudaria.*

---

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 82.

[2]) Vgl. Chabaneau, S. 69, Anm. 1.

Da auch die Biographie des *Blacasset* (S. 95), des Sohnes des *Blacatz*, in gleicher Art stilisiert ist, dürfen wir beide Nachrichten dem nämlichen Verfasser zuschreiben. — Einen Fortschritt stellt diese Gruppe gegenüber den vorhergegangenen nicht dar. Sieht man von dem *razo*charakter der Biographien ab, so verteilen sie sich auf die anderen Gruppen. Als Kommentare zu den angeführten Gedichten kann man die *razos* nur in beschränktem Sinne gelten lassen, zumal auch inhaltliche Übereinstimmungen zwischen Gedicht und *razo* zu bemerken sind (vgl. *Ponz de Chapteuil* und *Raimon de Miraval*). Einen Widerspruch zwischen *razo* und Gedicht weist nur die Biographie des *Peire Rogier* auf. Ein besonderes Interesse darf die reichlich mit Belegstellen aus Gedichten durchsetzte *vida* des *Raimon de Miraval* beanspruchen, weil hier Vers und *razo* zu einem Charakterbilde des Trobadors verwendet werden.

## Rückblick.

Der Abschnitt ist zunächst durch eine bedeutende Erweiterung des Inhaltes gegenüber den Biographien des ersten Abschnittes gekennzeichnet. Konnten wir in einer ersten Gruppe noch manche inhaltlichen Berührungspunkte mit dem früheren Abschnitte feststellen, ohne jedoch auch dort Fortschritte zu verkennen, so bringt uns die zweite Gruppe erst recht wirkliche Lebensbilder der Trobadors, gegenüber allgemeinen und unbestimmten Angaben der im ersten Abschnitt behandelten Biographien. Wir haben es jetzt mit Tatsachen zu tun, aus denen sich ein positives Bild ergibt. Schon in den Biographien der ersten Gruppe ist der unbestimmte und allgemeine Ausdruck des früheren Abschnittes endgültig gefallen; wir erhalten dadurch eine sachliche Nachricht über den Trobador und seine Lebensumstände. In der folgenden Gruppe erreicht die biographische Kunst der Provenzalen, sofern man das Wort „Biographie“ in seinem ursprünglichen Sinne als Lebensbeschreibung gelten lassen will, ihre höchste Vollendung. In großen Zügen entwirft der Verfasser ein Lebensbild, das uns zumeist von der Wiege bis zum Grabe des Trobadors führt und die besonderen Umstände seines Lebens in anschaulicher Weise dartut. Die Biographien der

dritten Gruppe geben in der Hauptsache ein Charakterbild; das Leben des Dichters tritt weniger in den Vordergrund. Die letzte Gruppe bringt keine inhaltlichen Erweiterungen, es werden nur Biographien und *razos* durch Verse aus den Gedichten des Trobadors gestützt.

Wir erwarten natürlich von Lebensnachrichten, in denen die ganze Art und Weise der Darstellung historische Treue verrät, daß sie mit der Zeitgeschichte nicht im Widerspruche stehen. So finden die Biographien auch mit wenigen Ausnahmen (vgl. Wilhelm von Poitiers, Bertran de Born, Peire Rogier) in dieser ihre Bestätigung und selbst sagenhafte Berichte, wie die über Marcabru, Uc Brunenc und den Mönch von Montaudon werden durch die Lieder der betreffenden Trobadors und durch zeitgenössische Zeugnisse erhärtet.

Unsere Gruppe liefert auch einen wichtigen Beitrag zur Sittengeschichte. Von Uc Brunenc wird uns erzählt, daß er ursprünglich dem geistlichen Stande angehörte und dann Trobador wurde. Auch Peire Cardinal sagte dem Kanonikat aus Liebe zur Welt lebewohl. Den Gui von Ussel hindert sein geistlicher Beruf nicht, die Leier zum Lobe zweier Damen zu rühren, an die er sein Herz verlor. *Mas lo legatz del papa li fetz jurar que mais no fezes cansos; e per lui laisset lo trobar el cantar.* Das meiste Interesse beansprucht jedoch die Nachricht über den Mönch von Montaudon. „Wie romanhaft nun auch die einem Mönch bewilligte Vergünstigung, an den Höfen als Sänger der Liebe aufzutreten, uns erscheinen mag, wogegen Rogiers Entweichung aus dem Kloster gar nicht in Betracht kommt, so wird doch jeder Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit durch des Sängers eigne Aussage ... niedergeschlagen, und wir gewinnen hieraus einen nicht verwerflichen Beitrag zur Sittengeschichte der Geistlichkeit.“ [1])

Es erübrigt sich noch, die Biographien dieses Abschnittes literarisch zu würdigen. Nehmen wir zunächst die Form der Darstellung vorweg, so sehen wir nun Form und Inhalt in gleicher Weise zu dem Werden der Biographie beitragen. In den beiden ersten Gruppen haben wir Lebens-

[1]) Diez, L. u. W., S. 271.

nachrichten, die uns auch der Form nach ein klares und anschauliches Bild des Dichters geben. Diese gedrängte, nur in großen Zügen sich bewegende Art der Darstellung ist sehr wirkungsvoll und verleiht den Biographien ein besonderes Gepräge. Höher ist noch die dritte Gruppe zu bewerten, die den Hauptwert auf den Charakter des betreffenden Trobadors legt und um den besonderen Charakterzug alles gruppiert. Diese Form der Darstellung ist ungleich wirksamer und künstlerischer als dies in den einzelnen „Biographien" zur Geltung kommt. Dagegen ist die Form der biographischen *razos* nicht besonders zu werten; immerhin dürfen diese durch die Verse, die aus den Gedichten der Trobadors zitiert werden, ein erhöhtes Interesse beanspruchen.

Was nun Stil und Sprache der Biographien angeht, so herrscht durchweg eine einfache und schlichte Ausdrucksweise vor. Worthäufungen und nichtssagende Redensarten sind selten. Beispiele wie die *vida* des Dauphin und vollends die des Blacatz, die sich fast ausschließlich aus überschwänglichen Phrasen und Superlativen zusammensetzen, stehen vereinzelt da. Von naiven Wendungen ist die Sprache nicht ganz frei. So heißt es in der Biographie des Savaric von Mauléon: *E fo lo meiller guerriers que anc fos el mon. Tal vez ne fo aventuros, e tal vez ne trobet dan.* Ebendort lautet eine Stelle, die uns fast biblisch anmutet: *E dels sieus bons faich se poiria far un gran libre, qui lo volgues escrire, com d'aquellui que ac plus en si d'umelitat e de merce e de franquessa, e que mais fez de bons faich d'ome qu'ieu anc vis ni auzis, e plus n'avia voluntat de far.* Naiv-realistisch klingt der Ausdruck in der *vida* des Hugo von St. Circ: *E tolc moiller . . . e fez enfans.* Wie Peire Cardinal dazu kam, das Priestergewand mit dem Kleide des fahrenden Sängers zu vertauschen, schildert der Biograph folgendermaßen: *E quant fo vengutz en etat d'ome, el s'azautet de la vanetat d'aquest mon, quar el se sentit gais e bels e joves.* — Der wichtigste stilistische Fortschritt, den unser Abschnitt gegenüber dem vorigen bringt, gründet sich auf den Zusammenhang der Rede. Die Sätze sind nicht mehr in der groben Art alter Holzschnitte nebeneinandergerückt. Zu der Ordnung der Gedanken gesellt sich die sprachliche Verbindung des Ganzen.

## 3. Abschnitt.

### Erzählungen und Berichte.

In erster Linie sind es inhaltliche Momente, welche die folgenden Biographien von den vorhergehenden unterscheiden. Wir verlassen nun das Gebiet der eigentlichen Biographie und wenden uns denjenigen Nachrichten über die Trobadors zu, denen ein einzelnes Ereignis zugrunde liegt. Wir werden zwar noch einigen wenigen Lebensbeschreibungen begegnen, doch tritt in diesen der Lebensgang des Dichters hinter einem besonderen Erlebnis zurück. Was die Darstellung angeht, so bedeutet unser Abschnitt nur teilweise einen Fortschritt gegenüber dem vorigen. Es herrscht nämlich, was Stil und Sprache angeht, eine große Mannigfaltigkeit unter den nun in Betracht kommenden Nachrichten. Was die Überschrift angeht, so betone ich ganz besonders, daß Erzählungen, die ihrer künstlerischen Form und Wirkung oder auch des Inhaltes wegen als novellistische Erzählungen gelten können, hier gänzlich ausgeschaltet sind. Der Name „Bericht" spricht für sich selbst und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Der ganze Abschnitt zerfällt deutlich in mehrere Gruppen, die ich nach Form und Inhalt in fortschreitender Entwicklung folgen lasse.

Nehmen wir zunächst in einer ersten Gruppe diejenigen Nachrichten vorweg, die inhaltlich und literarisch am tiefsten stehen. Es handelt sich ausschließlich um *razos*: der Verfasser will mit einigen einleitenden Worten das Verständnis des jeweils angeführten Gedichtes erleichtern. Durchweg können jedoch die in dieser Gruppe zusammengeschlossenen *razos* gar nicht oder doch nur sehr wenig als solche gelten, weil sie eben zum größten Teile nur Paraphrasierungen des betreffenden Gedichtes darstellen. Ein Beispiel wird den Charakter dieser sogenannten Kommentare am besten erläutern, und zwar führe ich die erste[1]) *razo* nebst der betreffenden Kanzone in deutscher Übertragung an. Das in Rede stehende Ereignis gehört dem Leben des *Bernart de Ventadour* (S. 12) an:

[1]) Wie bisher folge ich der Anordnung bei Chabaneau.

## Lied.

„Rathet, Herr, mîr diesmal nur,
Da ihr klug und weise seid:
Eine, die mir Liebe schwur
Liebt' ich redlich lange Zeit;
Doch nun hab' ich eingesehn,
Heimlich hegt sie anderswen,
Und nie gab's ein Freundschaftsband,
Das ein Freund so lästig fand.

Doch wen sie zum Buhlen wählt,
Nicht verwehr' ich ihr den Bund,
Mehr jedoch, weil Furcht mich quält
Als aus einem andern Grund.
Und sind Dienste dankeswerth,
Die man uns mit Zwang gewährt,
Ziemts, daß sie auch mich belohnt,
Der sie mit Verweisen schont.

Eins bringt mich in Zweifelsnoth,
Geht mir immer durch den Sinn,
Daß mir langes Leiden droht,
Wenn ich zu voll Nachsicht bin;
Rüg' ich aber ihre Schuld
Büß' ich ein der Liebe Huld,
Und zu dichten ohne sie
Das erlaube Gott mir nie!

Lieb' ich sie zu meinem Schimpf,
So verargt es mir die Welt,
Und ich werd' ohn allen Glimpf
Als ein Gimpel dargestellt.
Schelt' ich sie nach Herzenslust
Komm' ich doppelt in Verlust.
Was ich meide, was ich thu,
Alles fügt mir Schaden zu.

Schöne Augen voll Verrath,
Die so sanft mich angesehen,
Können, o der Frevelthat!
Nun nach einem andern spähn.

## *Razo.*

Bernhard von Ventadorn liebte eine edle und schöne Dame, und er diente ihr und tat ihr soviel Ehre an, daß sie ihm zu Willen war in Worten und in Taten. Lange Zeit dauerte ihre Fröhlichkeit in Aufrichtigkeit und Vergnügen. Doch änderte sich später der Dame Sinn: ein anderer Liebhaber war ihr Verlangen. Als Bernhard dessen inne ward, wurde er traurig und betrübt, und es war ihm, als müsse er Abschied von ihr nehmen, so verhaßt war ihm das Zusammensein mit dem andern. Doch dann ging er in sich, wie überverliebte Menschen es tun, und meinte, er wäre besser daran, wenn die Geliebte ihm halb zu eigen wäre, statt daß er sie ganz verlöre. Und als er dann bei ihr war und mit ihm dort noch andere Freunde und Leute weilten, da meinte er, sie schenke ihm mehr Beachtung als all

Doch mir thun sie das zur Ehr':
Stünden tausend auch umher,
Sehn sie mehr nach mir sich um
Als nach allen ringsherum.

So in Thorheit schon verstrickt
Wär' ich erst ein rechter Thor,
Zög' ich, wenn man zwei mir schickt,
Nicht das kleinste Übel vor:
Besser nenn ich halb sie mein,
Eh' ich ganz sie büße ein;
Und ich weiß, ein harter Sinn
Bringt im Leben nie Gewinn.

Edle Frau, liebt öffentlich,
Wen ihr wollt — im Stillen mich.
Dann ist aller Vorteil mein,
Nichts als schöne Worte sein."

(Diez.)[1]

den andern; manchmal auch glaubte er wieder nicht, was vor dem seine Überzeugung war, so wie es jedem wahren Liebhaber ziemt, zu tun, daß er nie den Glauben hegen darf, das, was die Augen ihm kund tun, sei nur eine Irreführung seiner Dame. Darüber machte nun Herr Bernhard von Ventadorn ein Lied, das also beginnt: „Rathet, Herr, mir diesmal nur."

Wie der Vergleich zeigt, decken Kanzone und *razo* sich inhaltlich vollkommen. Diese bringt uns also dem Verständnis des Gedichtes keinen Schritt näher. Der Biograph und Scholiast wußte ebensowenig als wir, aus welchem Anlaß das Lied gedichtet worden war, sonst brauchten wir wohl nicht den Namen der Dame und Bernhards Nebenbuhler zu vermissen. Noch wörtlicher klingt die *razo* zu einem Gedichte des *Giraut de Borneil* (S. 15, Nr. 3) an gewisse Stellen des Liedes an. Die angebliche Veranlassung des Gedichtes trifft nicht zu. Der Biograph erzählt, daß „Freude und Lust und Kurzweil ihm [dem Dichter] nicht mehr gefalle", während das Gedicht den entgegengesetzten Sinn hat und anhebt: „So ganz gebe ich Singen, Lust und Lachen keineswegs auf."[2] Die in einer anderen *razo* zu dem nämlichen Dichter (S. 16, Nr. 6) erzählte Tat des Vizegrafen deutet nur die achte Strophe des betreffenden Liedes näher;[3] der übrige Teil des Kommentars ist der Kanzone entnommen. Hierher gehört auch die *razo* zu der

[1] Tobler, Diez-Reliquien. Archiv 92. S. 138.
[2] Vgl. Kolsen S. 272.
[3] Ebendort S. 412.

berühmten „Totenklage“ des *Bertran de Born* um den jungen Heinrich (S. 21, Nr. 9). Die Einleitung zu diesem Liede ist sehr allgemein gehalten; als Beispiel möge sie hier Platz finden:

*Lo plainz qu'en Bertrans de Born fetz del rei jove non porta autra razon si non quel reis joves era lo melher hom del mon, en Bertrans li volia melhs qu'a home del mon e lo reis joves ad el melhs qu'a home del mon e plus lo crezia que home del mon; per que lo reis Enrics, sos paire, el coms Richartz, sos fraire, volian mal an Bertran. E per la valor quel reis joves avia e per lo gran dol qu'en fon a tota la gen, el fetz lo plainh de lui que ditz:*

*Mon chan fenisc ab dol & ab mal traire.*

Immerhin bringt dieser Kommentar einen kleinen Fortschritt gegenüber denjenigen Nachrichten, die, wie der oben gemachte Vergleich zeigt, dem Inhalte des betreffenden Gedichtes gar keine Erklärung geben.[1]) Wir kommen damit zu einigen *razos*, die schon Ansätze zu wirklichen Erläuterungen der betreffenden Lieder aufweisen, wenn sie im allgemeinen auch noch als paraphrasierte Texte der in Frage stehenden Gedichte zu gelten haben. Ich hebe unter den einzelnen Stücken nur diejenigen, die eine besondere Besprechung erfordern, hervor. Eine *razo* zu *Giraut de Borneil* (S. 16, Nr. 5) gibt Ereignisse wieder, die in der dritten Strophe des in Frage stehenden Gedichtes[2]) berührt werden; doch erhalten wir in dem Kommentare Aufschluß über den Schauplatz des Vorgefallenen und die Namen der beteiligten Personen. Auf den historisch-unwahrscheinlichen Anfang einer Nachricht über *Bertran de Born* (S. 18, Nr. 2) folgt ein Auszug aus dem betreffenden Gedichte mit z. T. fast wörtlichen Entlehnungen aus diesem.[3]) Der Verfasser einer anderen *razo* zu dem nämlichen Trobador (S. 26, Nr. 15) verfügt offenbar über mangelhafte geschichtliche Kenntnisse: der zweite Teil der *razo* ist chronologisch vor den ersten zu setzen.[4]) Eine dritte noch hierhergehörige

[1]) Außer den schon besprochenen gehören noch zu diesen die *razos* zu *Bertran de Born* (S. 21, Nr. 9), *Le Dauphin d'Auvergne* (S. 56, Nr. 3 u. 4) und *Raimon de Miraval* (S. 69).

[2]) Vgl. dieses bei Kolsen S. 348.

[3]) Vgl. Stimming S. 15, das Gedicht ebendort S. 148.

[4]) Vgl. ebendort S. 58.

Nachricht über *Bertran de Born* (S. 27, Nr. 17) beruht auf manchen Mißverständnissen, die dem Scholiasten bei der Interpretation des in Rede stehenden *sirventes* unterlaufen sind. So liegt dem *sirventes* teilweise ein ganz anderer Tatbestand zugrunde, als dem Wortlaut der *razo* zu entnehmen ist.[1]) An einigen Stellen klingt diese fast wörtlich an den Text des Gedichtes an. Merkwürdig ist der Schluß, in welchem der Verfasser der Nachricht den vorher geschilderten kriegerischen Ereignissen eine kurze Lebens- und Liebesgeschichte eines Ritters folgen läßt, dem Bertran jenes Streitgedicht übergibt. Ich erwähne noch eine *razo* zu *Folquet de Marseille* (S. 138, Nr. 4), die in ihrem ersten Teile eine gute Erläuterung zu der fraglichen Kanzone gibt; dieser Teil des Kommentars hat den Charakter einer historisch-treuen Erzählung. Im übrigen stellt die Nachricht lediglich eine Paraphrasierung des Kanzonentextes dar.[2])

Wir sind damit am Ende der ersten Gruppe angelangt, deren Nachrichten uns inhaltlich wie stilistisch kaum etwas bieten. Mit Ausnahme der letzthin besprochenen *razos* liefert keine einen Beitrag zum Leben des betreffenden Trobadors. Die Verfasser geben eine Einleitung zu einem Liede, die dies lediglich paraphrasiert; über die besondern Umstände, denen das Lied seine Entstehung verdankt, erfahren wir nichts, ebensowenig über Zeit, Ort und die beteiligten Personen. Damit gesteht der Verfasser ohne weiteres seine Unkenntnis ein; er wußte von den Begleitumständen des Gedichtes ebensowenig als wir. Diesem Mangel an biographischem Gehalt gesellt sich eine literarische Minderwertigkeit zur Seite. Wir können natürlich von einer Inhaltsangabe eines Gedichtes keine besonderen literarischen Leistungen erwarten. Doch muß es immerhin verurteilt werden, wenn sich der Verfasser einer solchen Inhaltsangabe allzu wörtlich an den Text des Gedichtes anlehnt, wie das in den *razos* recht oft zu geschehen pflegt. Daß die Scholiasten gern sich allgemeiner Ausdrücke und Wendungen, die stilistisch nur Phrasen bedeuten, bedienen, nimmt uns bei ihrer Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse nicht wunder.

[1]) Vgl. Stimming, S. 47.

[2]) Hierher gehören noch folgende Nachrichten: *Giraut de Borneil* S. 15, Nr. 4), *Bertran de Born* (S. 27, Nr. 16).

Wir wenden uns zu der zweiten Gruppe, in die ich alle Nachrichten aufgenommen habe, die in mehr oder weniger reichem Maße als Erläuterungen zu den betreffenden Gedichten gelten können. Die *razos* stellen nun nicht mehr teilweise oder lediglich eine Prosaübertragung oder Inhaltsangabe der in ihnen genannten Lieder dar. Nun erfahren wir auch, wie der Dichter dazu kam, das betreffende Lied zu dichten. Daß eine solche wirkliche *razo* auch stilistisch große Vorteile gegenüber bloßen Inhaltsangaben, die gar zu leicht zu Anlehnungen an den Text des Liedes führen, aufzuweisen hat, ist natürlich. Ich nehme unter den in Betracht kommenden *razos* eine als Beispiel vorweg. Das hier erwähnte Gedicht[1]) ist ein Preislied auf die Gattin Heinrichs des Löwen (in der *razo* irrtümlich Helena statt Mathilde genannt), von Bertran de Born unter besonderen Umständen verfaßt, die in der *razo* wie folgt geschildert werden (S. 19, Nr. 5):

*Bertrans de Born si era anatz vezer una seror del rei Richart, que fon maire de l'emperador Oth, laquals avia nom madomna Eleina, que fo molher del duc de Sansonha. Bella domna era e molt cortesa & ensenhada e fazia gran honor en son aculhimen & en son gen parlar. En Richartz, qu'era adoncs coms de Peitieus, si l'assis lonc sa seror, e sil comandet qu'ellalh disses elh fezes plazer e gran honor; & ella, per la gran voluntat qu'ella avia de pretz e d'onor, e per so qu'ella sabia qu'en Bertrans era tan fort presatz hom e valens e qu'el la podia fort enansar, silh fetz tant d'onor qu'el s'en tenc fort per pagatz & enamoret se fort de leis, si qu'el la comenset lauzar e grazir. En aquella sazon qu'el l'avia vista, el era ab lo comte Richart en una ost el temps d'invern, & en aquella ost avia grant desaise. E cant venc un dia d'una domenga, era ben meitz dia passatz que non avian manjat ni begut; e la fams lo destrenhia mout, & adoncs fetz aquest sirventes que ditz:*

*Ges de disnar non fora oimais matis.*

In schlichter zusammenhängender Erzählung gibt uns der Verfasser eine Erläuterung zu dem genannten *sirventes*. Wenn die Ereignisse, denen das Gedicht seine Entstehung verdanken soll, etwas romantisch klingen, so besteht doch kein Grund,

[1]) Vgl. Stimming, S. 24.

die Wahrheit der *razo* anzuzweifeln. Dafür sprechen einesteils die Eingangsverse des Gedichtes, dann auch die einfache, streng sachliche Darstellung und Sprache der *razo*. Mit dieser steht eine andere zu dem nämlichen Dichter (S. 18, Nr. 3) in Verbindung, die inhaltlich und stilistisch die gleichen Merkmale aufweist.[1]) Eine ziemlich umfangreiche *razo* zu *Ugo de Saint-Circ* (S. 52, Nr. 1) entbehrt der schlichten und gefälligen Darstellung, die den vorhin genannten Stücken eigen ist. Der Verfasser hat sich nicht freimachen können von schwülstigen Sätzen wie z. B.: *E n'Uc be fasia las letras de las responsions que convenian a far a las dompnas dels plasers qu'ellas li mandavan.* Wir vermissen überhaupt die Gewandtheit im Ausdruck. Einige Vergleiche sind passend eingefügt, so z. B.: *Lonc temps duret lor amors; e mantas guerras e mantas patz feron entre lor, si com s'ave d'amors entre amadors,* und an anderer Stelle: *N'Uc, si com cel que non fo ferms ni lials a neguna que vas autra part volontier no s'en percasses . . . si se parti malamen de madompna Clara.* Wir dürfen die Nachricht als glaubwürdig annehmen, ebenso die hier erzählte Veranlassung der Kanzone, da sich der Verfasser von Übertreibungen fernhält und sichtlich bemüht ist, sich an die Tatsachen zu halten; das Lied steht mit der *razo* nicht im Widerspruch. Die uns erhaltene Nachricht über *Iseut de Capnion et Almuc de Chateauneuf* (S. 74) stellt in wenigen Worten einen erläuternden und verbindenden Text zu zwei Strophen dar, welche die beiden Dichterinnen über einen Vorfall miteinander wechselten. Die letzte der hierhergehörigen *razos*, *Folquet de Marseille* (S. 82, Nr. 2), weist wenig gute Eigenschaften auf. Positive Tatsachen werden verschwindend wenig gebracht. Der sprachliche Ausdruck ist ungeschickt und umständlich.

Die nunmehr besprochenen Nachrichten bringen uns zunächst inhaltlich ein gutes Stück vorwärts: wir haben in ihnen die ersten wirklichen *razos* vor uns, also Mitteilungen, die uns das Verständnis von Gedichten der Trobadors ermöglichen durch eine Darlegung der besonderen Umstände, denen das

[1]) Hierher gehören auch die *razos* zu *Gui d'Ussel* (S. 40, Nr. 1, S. 41, Nr. 2 und Nr. 3) und *Folquet de Marseille* (S. 83, Nr. 3).

betreffende Lied seine Entstehung verdankt. In Kommentaren solcher Art ist schon die Grundlage für eine freiere stilistische Betätigung gegenüber bloßen Inhaltsangaben von Gedichten gegeben; die angeführten Beispiele zeigen auch im allgemeinen einen guten sprachlichen Ausdruck und eine gefällige Darstellung.

Die besten Stücke unter den sogenannten *razos* fasse ich in einer besonderen dritten Gruppe zusammen. Diese Nachrichten sind biographisch wie stilistisch bedeutsam. Sie geben uns einesteils einen wichtigen Beitrag zu dem Leben des betreffenden Trobadors, indem sie ein Ereignis in zumeist ziemlich ausführlicher Weise erzählen. Zugleich wirft dann die Nachricht Licht auf die in dem betreffenden Gedichte berührten und nicht ohne weiteres klar ersichtlichen Vorgänge. Die Form der Darstellung entspricht diesen inhaltlichen Vorzügen: eine flüssige und gefällige Sprache bildet neben zusammenhängender Schilderung und einem treffenden Ausdruck die besonderen Merkmale der *razos*. Nehmen wir zunächst diejenigen vorweg, denen die meisten Vorzüge eigen sind. Eine *razo* zu *Savaric de Mauléon* (S. 47, Nr. 2) beginnt mit einer kurzen, dabei sehr wirksamen Charakteristik des Trobadors. Der Verfasser nennt diesen *razitz de tota la cortezia del mon; & en totz bos fatz c'om puesca pessar de bon home el fo maystre de totz.* Es folgt dann die Schilderung eines Liebeshandels, der einer Tenzone des Stadtpflegers von Limoges mit Savaric[1]) zugrunde liegt und der in seinem charakteristischen Verlaufe ein besonderes kulturhistorisches Interesse beanspruchen darf. Der Biograph enthält sich jedes umständlichen und gezwungenen Ausdrucks, seine Sprache ist schlicht und klar, dabei doch gewandt und gefällig. Ich führe nur wenige Sätze an, deren Wortlaut die Situation schon erklärt: *Et no tarzet gayre que madona Guillerma de Benaujas saupet lo fag, e com l'avia dat jorn de venir ad ela per far son plazer. Adonc fon mot giloza e trista, car non l'ac retengut; e fetz far sas letras e sos mans e salutz aitan caramen co saup ni poc, e mandet an Savaric que al jorn que l'avia dat la comtessa de Manchac, que vengues ad ela a furt a Benaujas, per aver d'ela tot son*

[1]) Vgl. Mahn, W., Bd. II, S. 146.

*plazer*. Wir haben hier in einer anschaulichen und lebendigen Schilderung die interessanteste Stelle der *razo* vor uns. Diese ist fernerhin noch bedeutsam durch den Umstand, daß sich der Verfasser der *razo* selbst nennt: Hugo von St. Circ. Auf gleicher Höhe mit dieser *razo* hält sich, was Inhalt und Form angeht, eine Nachricht aus dem Leben des *Dauphin D'Auvergne* (S. 56, Nr. 4). Der hier erzählte Vorfall, der ebenfalls einen Liederstreit im Gefolge hatte,[1]) wirft gerade kein günstiges Licht auf den Charakter des Trobadors. Als Muster ihrer Art kann auch eine *razo* zu *Folquet de Marseille* (S. 82, Nr. 1) gelten. Ich führe einige Stellen als Beispiele für den Stil des Verfassers und die Art seiner Darstellung an: *Folquetz de Marseilla ... amava ... madomna n'Alazais de Roca Martina, e chantava d'ella e d'ella fasia sas chansos. E guardava se mout qu'om nol saubes, per so qu'ella era moillier de so seingnor, quar li fora tengut a gran felonia.* Anderswo heißt es: *Folquetz fo molt tristz e dolens quant sa domna l'ac dat comjat, e laiset solaz e chant e rire; & estet longa sason en gran marimen, plaignen se de la desaventura queil era venguda, qu'el perdia sa domna, que amava mais que ren del mon, per leis a cui el no volia ben si no per cortesia.* Der Erzähler versteht es, wie die Ausführungen zeigen, den Charakter des Dichters in ein gutes Licht zu rücken und lenkt auch mit Geschick auf die Kanzone über, in der Folquet sein Leid der „Kaiserin" Eudoxia klagt.[2]) Die gefällige natürliche Sprache des Biographen paart sich mit einer sachlichen Schilderung, die alles unnötige Beiwerk vermeidet. Ich kann mich auf die genannten *razos* als besondere Beispiele beschränken und erwähne bei den noch hierhergehörigen Stücken nur das Notwendigste. Diejenigen *razos*, die mit der Zeitgeschichte und dem in Betracht kommenden Gedichte nicht im Widerspruch stehen, führe ich nur in besonderen Fällen an. Eine *razo* zu *Bertran de Born* (S. 24, Nr. 13) stellt nichts weiter dar als einen *„commentaire détaillé"* (*Clédat*) des betreffenden *sirventes*; doch bedarf dieses mit seiner Erläuterung einiger Berichtigungen.[3]) In einer *razo* zu *Gaucelm Faidit* (S. 38, Nr. 3) wird die Kanzone einer

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 95.
[2]) Ebendort S. 199.
[3]) Ebendort S. 180.

gewissen *Jordana d'Ebreun* zugeschrieben. „Die Beziehung auf Maria [von Ventadorn] ist durch die Tornada gesichert."[1] Der nämliche Irrtum findet sich im zweiten Teile einer anderen Nachricht zu dem genannten Dichter (S. 38, Nr. 4)[2] Die *razo* zu *Maria de Ventadour* (S. 41) weist eine interessante Einleitung auf, in der die Dichterin in eigenartiger Weise charakterisiert wird: *Ben avetz auzit de ma domna Maria de Ventadorn, com ella fo la plus prezada dompna que anc fos en Lemozin, & aquella que plus fetz de be e plus se gardet de mal. E totas vetz l'ajudet sos senz, e follors noill fetz far follia; & onret la Deus de bel plazen cors avinen ses maestria.* Die Naivität des Ausdrucks fällt hier besonders auf. Mit einem merkwürdigen und kulturhistorisch bedeutsamen Tenzonenwechsel steht eine *razo* zu *Savaric de Mauléon* (S. 47, Nr. 1) in Verbindung.[3] Der Name eines *„commentaire détaillé"* trifft auf diese Nachricht besonders zu. Eine *razo* zu *Ugo de Saint Circ* (S. 52, Nr. 2) zeichnet sich durch eine scharfe Charakteristik der in Rede stehenden Dame aus: *ella si fo una dompna que volc que tuich l'ome que la viren, que fossen d'onor e de be, entendessen en ella; & a totz soffri los precs e los entendemens, & a totz prometia plasers a far & a dire.* Die inhaltlich etwas eigenartige *razo* zu der *Lombarda* (S. 72) beschließe diese Gruppe.[4]

Beschränkt sich der inhaltliche Fortschritt der nun erörterten Gruppe von Lebensnachrichten vornehmlich auf Erweiterungen gegenüber der früher besprochenen Gruppe, so tritt der Unterschied zu dieser noch mehr durch stilistische Vorzüge hervor: keine der *razos* hat wesentliche Mängel in Sprache und Form aufzuweisen. Durchweg ist die Schilderung der Szenen lebendig und anschaulich gehalten, ohne daß dabei die Sachlichkeit der Ausführungen außer acht gelassen wird.

Diese Eigenschaft tritt in der Form historischer und chronikartiger Berichterstattung noch besonders hervor in den Erzählungen, die ich der vierten und letzten Gruppe

[1] Robert Meyer, Gaucelm Faidit. Heidelberg 1876. S. 48.

[2] Vgl. ebendort S. 42 Anmerkung und S. 43.

[3] Vgl. Diez, L. u. W. S. 327 f.; dort auch die Tenzonen übersetzt.

[4] Außer den vorgenannten Stücken gehören noch hierher: *Arnaut de Mareuil* (S. 12, *EPR*), *Giraut de Borneil* (S. 15, Nr. 1 und 2).

unseres Abschnittes zuweise. Offensichtliches Bestreben, nur das zu erzählen, was wirklich geschehen ist, Ausscheidung alles überflüssigen, Gewissenhaftigkeit in der Schilderung besonderer Umstände verleihen den Berichten den Charakter geschichtlicher Erzählungen. Literarisch gleichen sie sich der vorgenannten Gruppe an. Wir nehmen diejenigen Nachrichten voraus, die in erster Linie für die Zeitgeschichte, weniger für das Leben des betreffenden Trobadors Bedeutung haben. Zunächst führe ich eine *razo* zu dem *Dauphin d'Auvergne* (S. 54, Nr. 1) an. Der ziemlich ausführliche Bericht gleicht im großen und ganzen einem Ausschnitt aus einer Chronik. Der Verfasser hält sich streng in den Grenzen historischer Darstellung; seine genaue Kenntnis der Orts- und Zeitverhältnisse ist besonders hervorzuheben. So heißt es an einer Stelle: *E com ill viron que ill nos podion deffendre del rei de Fransa, si preiron trevas ab lui a .V. mes, e si ordeneren quel coms Guis s'en anes en Englaterra saber si en Richartz lor ajudaria, si com el lor avia jurat e promes.* Für die historische Schulung des Biographen spricht auch der Eingang des Berichtes mit genauen geschichtlichen Angaben: *Quant la patz del rei de Fransa se fetz e del rei Richart, si fon faitz lo cambis d'Alvergne e de Quaersin; qu'Alvergnes si era del rei Richart, e Quaercins del rei de Fransa, e remas Alvergnes al rei de Fransa e Caercins an Richart.* An anderen Stellen berichtet der Erzähler mit gewissenhafter Ausführlichkeit, so z. B.: *El reis de Fransa si fetz sa gran ost e venc s'en en Alvergne e mes a fuoc & a flama tota la terra del Dalfin e del comte Guion, e tolc lor borcs e vilas e chastels,* und später: *en Richartz lo vi mal* [vgl. zum Inhalte das zuerst angeführte Beispiel aus der *razo*], *el receup mal e mal l'onret, e noill donet ni cavallier ni sirven ni balestier ni aver, don el s'en tornet paubres e dolenz e vergoingnos.* Diese Ausführlichkeit ermüdet jedoch kaum und lenkt das Interesse des Lesers nicht ab, zumal sich der Verfasser von bewußten Übertreibungen ganz fernhält. Die Darstellung ist schlicht und einfach und erweckt dadurch schon Glauben an die Wahrheit der Erzählung. Sprachliche Härten und Unebenheiten weist die Nachricht nicht auf. Die Verknüpfung von historischer Erzählung und *razo* ist geschickt durchgeführt: der Inhalt des betreffenden *sirventes*

wird durch die Nachricht hinreichend erläutert. Die übrigen Stücke zeitgeschichtlicher Art, die der vorliegenden Gruppe angehören, tragen durchweg die Merkmale der vorhin besprochenen Erzählung.[1]) Ich führe daher nur einige wenige Berichte an, die eine historische Berichtigung erfordern. Zu diesen gehören zunächst einige *razos* zu *Bertran de Born*. In der einen (S. 20, Nr. 7) wird erzählt, Graf Richard habe seinem Bruder *toltas las rendas de las caretas, de las quals caretas lo reis joves prendia certa causa, si com lo paire li avia donat, e nol laissava neus albergar segur en tota la soa terra.* Diese Nachricht von einem eigenartigen Vermächtnis des älteren Heinrich von England an seine Söhne beruht, wie Stimming[2]) glaubhaft gemacht hat, auf einer unrichtigen Deutung einiger Verse des in Frage stehenden Gedichtes. Ein ähnliches Mißverständnis gilt für eine andere *razo* (S. 21, Nr. 8).[3]) Doch sind diese Irrtümer ohne wesentliche Bedeutung, was auch für die beiden anderen *razos* gilt, die geschichtlich nicht ganz einwandsfrei sind (S. 21, Nr. 10, und S. 23, Nr. 12).[4]) Sonst ist hier nur noch eine Nachricht zu *Guilhem du Baux* (S. 88) zu erwähnen, in der ein Versehen vorkommt, das Diez[5]) schon festgestellt hat. Die *razo* zu *Bertran de Born le Fils* (vgl. unten Anm. 1) wird „durch die Geschichte ... im Allgemeinen bestätigt, im Einzeln jedoch mehrfach modifizirt".[6]) Hier anschließend möchte ich zwei Nachrichten erwähnen, die bezüglich ihres Inhaltes vereinzelt dastehen. In der einen (*Bernart de Durfort*, S. 34) wird durch mehrfaches urkundliches Zeugnis eine Handlung erhärtet, die den betreffenden Trobador in ein schlechtes Licht rückt. Die „in der Handschrift C Guirauts Liedern vorangestellte Notiz [Chabaneau, S. 76] belehrt darüber, daß es sich hier um ein vom Dichter selbst angelegtes Liederbuch handelt".[7])

[1]) Es sind dies folgende *razos*: *Bertran de Born* (S. 20, Nr. 6, S. 25, Nr. 14 und S. 28, Nr. 18), *Bertran de Born le Fils* (S. 33), *Raimon de Miraval* (S. 70) und *Perdigon* (S. 71, Nr. 2).

[2]) Vgl. Stimming, S. 26.

[3]) Ebendort S. 32.

[4]) Ebendort S. 29 und S. 79.

[5]) L. u. W., S. 216, Anm. 2.

[6]) Stimming, S. 80.

[7]) Gröber, R. Stud., 2. Bd., S. 345.

Wir haben noch einigen Nachrichten Raum zu geben, die vornehmlich biographisches Interesse beanspruchen. Es handelt sich um Biographien, in denen der eigentliche Lebensgang des Trobadors durch die Schilderung eines besonderen Erlebnisses in den Hintergrund gedrängt wird. Dies einzelne Ereignis rechtfertigt es, die Lebensnachrichten erst hier zu besprechen, zumal die sachliche Schilderung den Charakter der vorhin erörterten geschichtlichen Erzählungen trägt. Die Biographie des *Raimon Jordan* (S. 42, Nr. 1) möge als Beispiel hier Platz finden:

*Raymons Jordans fo vescoms de San Antoni, senher d'un ric borc, qu'es en Caersi; e fon avinens e larcs e bos d'armas, e saup trobar e ben entendre. Et amet la molher d'en R. Amielh de Pena d'Albeges, qu'era onratz bars; e la dona era bela e joves & ensenhada, e volia mays de be al vescomte que a res del mon, & el ad ela. Et avenc se quel vescoms fon en guerra ab sos enemix e fon nafratz en una batalha, e fon portatz a San Antoni per mort. E la novela venc a la dona aytals que mortz era, don ela ac tal dolor que s'en rendet als Pataries. Lo vescoms gueri de sa nafra e can saup que la dona s'era renduda, ac tal dolor que pueys no fetz vers ni canso.*

In dieser schlichten gefälligen Art der Darstellung ist auch die Biographie des *Bernart de Ventadour* (S. 10, Nr. 1) abgefaßt. Doch liegen dessen Lebensgeschichte, als deren Verfasser sich Hugo von St. Circ nennt, solch grobe historische Irrtümer und Unwahrscheinlichkeiten zugrunde, daß Gaston Paris[1]) über den Autor der Biographie urteilt: *„ses erreurs dépassent donc toute mesure excusable et presque croyable. surtout si on se rappelle qu'il prétend avoir recueilli son histoire de Bernard de la bouche du fils même de la comtesse de Ventadour que Bernard aimait."* Eine andere Nachricht über den nämlichen Dichter (S. 11, Nr. 2) bringt inhaltlich nichts Neues; es werden nur Verse einiger Trobadors in passender Weise verwertet. An der Lebensnachricht fällt besonders die sehr umständliche Ausdrucksweise, das überflüssige Beiwerk und die Vorliebe des Verfassers für allgemeine Redensarten auf. So wird der Trobador charakterisiert: *Mas de qui qu'el fos fils, Dieus li*

[1]) *Rev. hist.*, 53. Bd., S. 238.

*det bella persona & avinen e gentil cor, don fo el comensamen gentilessa; e det li sen e saber e cortesia e gen parlar; & avia sotilessa & art de trobar bos motz e gais sons.* Der Verlauf der Liebe des Trobadors wird dann weiter geschildert: *E Dieus li det tant de venturas per son bel captenemen e per son gai trobar, qu'ella li volc ben outra mesura, que noi gardet sen ni gentilessa, ni honor ni valor ni blasme, mas fugi son sen e seguet sa voluntat.* Diese Art der Darstellung steht vereinzelt da; die letzten noch hierhergehörigen Biographien (*Peirol*, S. 58 und *Peire de Barjac*, S. 74) sind wiederum nach dem Muster der früher besprochenen Nachrichten abgefaßt.

## Rückblick.

Inmitten des ganzen Abschnittes steht die einzelne Begebenheit, mag nun die Erzählung mit einem Gedichte im Zusammenhang stehen oder nicht. Weitaus die größte Mehrzahl der nun besprochenen Stücke sind *razos*, also Erläuterungen zu Gedichten. Doch herrscht unter diesen Kommentaren eine große Mannigfaltigkeit des Inhaltes. Manche unter ihnen können als *razos* überhaupt nicht in Frage kommen, da sie lediglich Paraphrasierungen der betreffenden Gedichte bedeuten und nur dessen Inhalt wiedergeben. Andere fügen der Inhaltsangabe wenigstens die Umstände bei, unter denen das Lied zustande kam. Eine große Zahl der Nachrichten erweitert diese Angaben zu einem für das Verständnis des Gedichtes vollauf genügendem Kommentar. Das geschieht einmal in einer ausführlichen Erzählung, die als Beitrag zu den Lebensumständen des Trobadors vornehmlich biographischen Wert hat, dann auch in historisch-sachlichen Berichten, die ein besonderes Interesse für die geschichtliche Forschung beanspruchen dürfen. Auch die wenigen Biographien, die in unserm Abschnitt Raum gefunden haben, werden von der einzelnen Begebenheit beherrscht: das Leben des Trobadors tritt zurück hinter einem besonderen Erlebnis.

Unser Abschnitt liefert einen wichtigen Beitrag zur Entstehung der Biographien überhaupt. Diejenigen Nachrichten, die lediglich Inhaltsangaben und Prosaübertragungen von Gedichten sind, werden wohl ausnahmslos

Autoren ihr Dasein verdanken, die den betreffenden Dichtern zeitlich nicht mehr nahe standen. Sonst brauchten wir alle positiven Angaben in derartigen *razos* nicht zu vermissen. Der Scholiast wußte ebensowenig als wir, wie das Gedicht zustande gekommen war, welche besonderen Umstände den Trobador zu seiner Abfassung bewogen hatten. *Razos* solcher Art sind also biographisch gänzlich wertlos.

Im übrigen steht unser Abschnitt mit der Geschichte im großen und ganzen im Einklang. Vereinzelte Fälle ausgenommen konnten wir nirgends wesentliche historische Irrtümer aufdecken. Geschichtlich wertvoll sind vor allem diejenigen Berichte, die ich in der letzten Gruppe zusammengefaßt habe. Sie geben uns den realen Hintergrund zu dem politischen Leben der damaligen Zeit, in der mancher Trobador die Saiten rührte zu einem trutzigen Kriegslied, in der ein Bertran de Born seine *sirventes* in die Lande schleuderte, die Brandfackel des Krieges entfachend. Diese geschichtlichen Erzählungen deuten zugleich auf eine verhältnismäßig gute Geschichtsschreibung bei den Provenzalen, zumal, wenn man den doppelten Zweck, den die Erzähler mit ihren Berichten verfolgen, in Betracht zieht: Aufklärung über die Zeitverhältnisse und über die Entstehung des Gedichtes. Das Bemühen der Verfasser, sachlich zu erzählen, muß dabei nochmals hervorgehoben werden.

Die Form der Erzählungen ist in den vorangegangenen Erörterungen schon angedeutet. Wir haben es einesteils mit der Schilderung einzelner Begebenheiten zu tun und das geschieht vornehmlich in den drei ersten Gruppen, zu denen sich die Biographien der letzten Gruppe gesellen. Wir können alle diese Nachrichten unter der Gattung „Erzählungen" zusammenfassen, während wir die historischen Berichte der vierten Gruppe als besondere „geschichtliche Erzählungen" auszuscheiden haben.

Mannigfaltig wie der Inhalt ist auch die Darstellung in den einzelnen Gruppen. In Erzeugnissen, die wie die Nachrichten der ersten Gruppe sich darauf beschränken, nur den Inhalt eines Gedichtes, teilweise sogar unter wörtlichen Anlehnungen, wiederzugeben, kann naturgemäß von irgendeinem besonderen literarischen Wert keine Rede sein. Höchstens

könnte man die verhältnismäßig geschickte Wiedergabe des Inhaltes in flotter zusammenhängender Rede hervorheben. Doch von alledem ist in jenen Paraphrasierungen kaum etwas vorhanden. Dagegen suchen die Verfasser mit Vorliebe ihren Mangel an positiven Kenntnissen durch allgemeine Redensarten und langatmige Wendungen zu verdecken. Für die übrigen Gruppen ist eine schlichte und gefällige Darstellung das allgemeine Merkmal. Umständliche und schwülstige Sätze sind, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, kaum einer Nachricht eigen, vielmehr tritt fast überall das Bestreben der Erzähler hervor, nur das wiederzugeben, was wirklich geschehen ist; schon daraus ergibt sich eine gute sachliche Darstellung, die wir als besondere Eigenschaft den meisten Stücken des Abschnittes zuerkennen müssen. Wir können unser Ergebnis dahin zusammenfassen, daß die inhaltlich bedeutsamen Erzählungen auch stilistisch wertvoll sind und eine relativ hohe Fertigkeit und Gewandtheit in sprachlichen Ausdrucksformen erkennen lassen.

## 4. Abschnitt.

### Novellistische Erzählungen und Anekdoten.

Wir haben uns nun mit denjenigen Nachrichten über die Trobadors zu beschäftigen, die bezüglich ihres Inhaltes und ihrer künstlerischen Gestaltung als novellistische Erzählungen und Anekdoten bezeichnet werden können. Es ergeben sich demnach zwei Hauptgesichtspunkte, die für die Beurteilung der nun in Betracht kommenden Erzählungen maßgebend sein müssen: inhaltliche und künstlerische Momente. Im vorigen Abschnitte herrschte im allgemeinen noch das Bestreben vor, über eine Schilderung des tatsächlich Vorgefallenen nicht hinauszugehen. Nun tritt das Prinzip der Wirklichkeit in den Hintergrund, weniger zunächst in Biographien, die nur einzelner seltsamer Züge wegen hier erwähnt werden müssen, mehr in solchen Nachrichten, die, um Interesse für die Handlung zu erregen, einzelne Ereignisse in aufgebauschter Form bringen oder phantastische Zusätze aufweisen. Die einen Biographen verleihen wiederum durch eine eingestreute Episode ihrer Erzählung ein besonderes Gepräge, während andere eine

einzelne seltsame Begebenheit bringen und dabei zunächst nur auf inhaltliche Momente, weniger auf künstlerische Wirkung bedacht sind. Die letztere Kategorie möchte ich als eigentliche Anekdoten bezeichnen im Gegensatz zur Novelle. Es hat von jeher eine Unsicherheit im Gebrauche dieser beiden Namen geherrscht, und vielfach werden sie, zumal für die älteren Literaturperioden, miteinander identifiziert. So sagt Wackernagel in bezug auf die ältere italienische Novelle: „Novelle bedeutet ... so viel als Anekdote, und Anekdote hat ja auch ursprünglich ganz denselben Sinn und bezeichnet eine noch nicht herausgegebene, noch unbekannte, neue Geschichte.“ Diese Definition trifft für die italienischen Vorläufer Boccaccios vollkommen zu. Erst durch diesen „gelangte die italienische Novelle zu einer größeren Kunst der ausführlichen Darstellung und wandte sich zugleich beinahe gänzlich von dem eigentlich Historischen ab.“ [1]) Der italienische Meister erhob damit die Form und die Art der Darstellung zum bestimmenden Prinzip für die Novelle. Er erfand ja wohl keine seiner hundert Erzählungen und wurde nur durch seine dichterische Gestaltungskraft und sein künstlerisches Empfinden zum ersten großen Meister der Novelle. Diesen Erwägungen folgend möchte ich als wirkliche Novellen unter den Trobadorbiographien nur diejenigen gelten lassen, deren künstlerische Form in erster Linie den Namen einer Novelle rechtfertigt; Erzählungen, die diesen Anforderungen genügen, werden in einem besonderen Abschnitt behandelt werden. Alle Nachrichten jedoch, die z. B. auf gleicher Stufe stehen mit den Erzeugnissen der ersten sogenannten Novellisten auf italienischem Boden, also Geschichten, in deren Vordergrund das Interessante der Begebenheit, weniger die Form, in der diese vorgetragen wird, steht, bezeichne ich als Anekdoten und füge sie, getrennt von den eigentlichen Novellen, diesem vierten Abschnitte ein.

Auf die novellistischen Erzählungen, denen die überwiegende Mehrzahl der für diesen Abschnitt in Betracht kommenden Lebensnachrichten angehört, paßt schon ein Wort, das man auf die ältere italienische Novelle angewendet hat, „durch den Reiz der Begebenheit und die Anmut der Er-

[1]) Wackernagel a. a. O. S. 338.

zählungsweise zu interessieren" (Lehmann). Das gilt namentlich für diejenigen Erzählungen, die in einem Dialog oder in einer geschickt ausgeschmückten Szene der Handlung ein novellistisches Gepräge geben.

Wir wenden uns mit einer ersten Gruppe zunächst denjenigen Erzählungen zu, deren Verfasser keine besonderen literarischen Kunstformen, wie sie die später zu nennenden Dialogerzählungen darstellen, anwenden.

Durch das eingeschobene Moment einer heimlichen Liebe erhält die Biographie des *Arnaut de Mareuil* (S. 12, *AB* ...) einen besonderen Reiz. „Was die Lebensnachricht erzählt, Arnaut habe seine Lieder anfangs für die Arbeiten anderer ausgegeben, sich aber endlich in einer Canzone verraten, ist nicht glaubhaft, da er, um Glück zu machen, sein Talent nicht verheimlichen, sondern zeigen mußte; auch beruht diese Angabe offenbar auf des Dichters Worten: 'ich wage nicht zu gestehen, daß ich euch besinge', einer poetischen Redensart, die der Verfasser der Lebensnachricht zu buchstäblich genommen hat." [1]) Auch wenn man dieser Erklärung stattgibt, bleibt doch das Verdienst des Erzählers bestehen, den betreffenden Vers vorteilhaft für die Biographie verwendet zu haben; das Interesse für die Schicksale des Trobadors wird dadurch sehr gesteigert. Zudem ist jene Stelle der *vida* stilistisch ziemlich gut ausgeführt: *Aquest Arnautz contava be ... Et el enamoret se d'ela e d'ela fazia sas cansos, mas non las auzava dire a ela ni a negun per nom qu'el las agues faitas, ans dizia que autre las fazia. Mas amors lo forset tan que dis en una canso:*

*La franca captenensa*
*Qu'ieu non posc oblidar.*

*Et en aquesta canso el li descobrit l'amor qu'el li avia. E la comtessa non l'esquivet* ... Die Biographie zeichnet sich auch sonst durch eine gefällige und gewandte Darstellung aus. Das bewußte Streben des Verfassers, seiner Erzählung einen gewissen Reiz zu verleihen, geht aus folgenden Beispielen hervor: *Et astre & aventura conduis lo a la cort de la comtessa de Burlatz* ... Vergleiche außer der früher schon genannten

[1]) Diez, L. u. W. S. 104.

Stelle auch den Satz: *E la comtessa non l'esquivet, ans entendet sos precs e los receup e los grazic: . . . e det li baudeza de trobar e de cantar d'ela.*

Inhaltlich und der Form nach gleicht dieser Biographie die des *Peire de Maensac* (S. 58). Eine „seltsame Nachricht" (Lewent) räumt der *vida* hier einen Platz ein. Die Stelle lautet: *Et ac un fraire que ac nom Austors de Maensac: & amdui foron trobador. E foron amdui en concordi que l'uns d'els agues lo castel, e l'autre lo trobar. Lo castel ac Austors, el trobar ac Peire.* „Hierin liegt der Kern zu einer Erzählung." [1])

Auch in der Lebensnachricht des *Raimbaut d'Orange* (S. 76) sind es wenige Bemerkungen, die uns nötigen, die Nachricht den novellistischen Erzählungen zuzurechnen. Es heißt dort: *Lonc temps entendet en aquesta comtessa e la amet senes veser, & anc non ac lo destre que la anes veser; don ieu ausi dir ad ella, qu'era ja morgua, que, s'el i fos venguz, ella l'auria fait plaser, d'aitan queil agra sufert qu'el, com la ma reversa, l'agues tocada la camba nuda.* Mit einer Liebe *senes vezer* werden wir später noch mehrfach zu tun haben; ihren höchsten Ausdruck fand eine solche geheimnisvolle Liebe in dem Leben des Jaufre Rudel. Die Übereinstimmung der entsprechenden Stellen in den beiden Biographien ist sehr auffallend. Bei Raimbaut heißt es: *Raimbautz, senes veser leis, per lo gran ben qu'en ausia dire, si s'enamoret d'ella* und bei Jaufre Rudel: *Jaufres Rudels . . . enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo gran ben e per la gran cortezia qu'el auzi de lieis.* Es liegt die Vermutung nahe, daß der Biograph des Raimbaut die betreffende Notiz aus der *vida* des Jaufre Rudel geschöpft hat, weil dessen romantische Geschichte weithin verbreitet war und sich schon in den ältesten Handschriften findet, während jene Biographie nur einer weit jüngeren Handschrift angehört. Zudem ist die Lebensnachricht des Raimbaut geschichtlich sehr unzuverlässig.[2]) Auf jenen Besuch im Kloster wird wohl das Urteil zutreffen, „daß der Biograph eine pikante

[1]) Lewent, Archiv 127, S. 98; vgl. dort auch Paul Heyses „Troubadour-Novelle": 'Der verkaufte Gesang', die teilweise der obigen Biographie entlehnt ist.

[2]) Vgl. O. Schultz, Archiv 92, S. 229 f.

Würze hinzuthun wollte, und, um diese Züge als glaubhaft erscheinen zu lassen, sich als Ohrenzeugen ausgab."[1]) Man darf füglich wohl den Schluß ziehen, daß der Biograph jene Bemerkungen zugunsten einer interessanten Gestaltung der *vida* eingeschoben hat. Immerhin sind wir so gezwungen, die Nachricht als eine novellistische Erzählung gelten zu lassen, wenn auch die Art der Darstellung große stilistische Mängel aufweist. Zunächst ist die Charakteristik Raimbauts in sehr allgemeinen Redensarten gehalten: *E fo adrech & eseingnaz e bons cavailliers d'armas e gen parlans, & mout se deleitet en domnas onradas & en domnei onrat, e fo bons trobaires de vers e de chansons.* Auch von Wiederholungen ist die Nachricht nicht frei. Einmal heißt es: *Et amet longa sason una domna de Proensa.* Der folgende Satz beginnt dann wieder: *Longamen la amet.* Ebenso heißt es von der anderen Dame: *Raimbautz, senes veser leis ... si s'enamoret d'ella* und bald darauf: *Lonc temps entendet en aquesta comtessa e la amet senes veser.* Die künstlerische Form der Erzählung ist also wenig günstig; ihre novellistische Eigenschaft gründet sich demnach nur auf inhaltliche Momente, vornehmlich auf das der Liebe *senes veser*, die dazu noch aller Wahrscheinlichkeit nach als ein bekanntes Motiv willkürlich auf Raimbauts Leben übertragen worden ist.

Bisher haben wir nur Biographien mit einzelnen novellistischen Zügen besprochen. Ehe wir nun zu den Stücken übergehen, die novellistisch ausgeschmückte Begebenheiten enthalten, nehmen wir eine Biographie zu *Bertran de Born* (S. 17, II) vorweg, die inhaltlich eine gewisse Sonderstellung einnimmt. Es handelt sich um folgende dort gemachte Notiz: *E Bertrans de Born sis vanava qu'el cujava tan valer que ja no cujava que totz sens l'agues mestier. E pueis lo reis lo pres, e quant l'ac pres, el li dis: „Bertrans, auraus encara mestier totz vostre sens." Et el respos qu'el avia tot son sen perdut, quan lo reis joves morit.* Inhaltlich deckt sich diese Stelle mit der bekannten Zeltszene in einer *razo* zu *Bertran de Born* (S. 22, Nr. 11). Diese Nachricht gehört den ältesten Handschriften der Trobadorbiographien an, übertrifft jedoch

[1]) Vgl. O. Schultz, Archiv 92, S. 230.

bei weitem die oben zitierte Biographie an künstlerischer Eigenart. Man gewinnt den Eindruck, als habe der Verfasser der Biographie von der bekannten Unterredung Bertrans mit König Heinrich wohl Kenntnis gehabt, daß ihm aber die Fähigkeit fehlte, die Szene in der Art jener *razo* künstlerisch zu gestalten. Dafür spricht auch der übrige nach Darstellung und Form sehr mangelhafte Teil der Biographie. In dieser ist alles wahllos und planlos durcheinander geworfen. Man lese z. B. den Eingang: *Bertrans de Born si fo de Lemozi, vescoms d'Autafort, quei avia prop de mil homes. Et avia fraires e cujavals dezeretar, si no fos lo reis d'Englaterra. Molt fo bons trobaire de sirventes.* Von Gedankenverbindung ist nirgends etwas zu merken. Dazu gesellt sich eine sehr umständliche und unbeholfene Ausdrucksweise, wie sie die anfangs zitierten Sätze zeigen. Es sind also auch hier Gesichtspunkte inhaltlicher Natur, die uns bewegen, von der Lebensnachricht als einer novellistischen Erzählung zu sprechen.

Mit mehr Berechtigung kann dieser Name für eine Reihe von Erzählungen gelten, die wir nun im einzelnen erörtern wollen.

Die Biographie des *Gaucelm Faidit* berichtet uns von einem fast unglaublichen Vorfall (S. 37), nach dem der Trobador von seiner Geliebten in schmählichster Weise hintergangen wird. Eine ähnliche Begebenheit erzählt die *vida* des *Guilhem de Saint Didier* (S. 59, Nr. 1). Wir dürfen den an Gaucelm verübten Betrug wohl kaum anzweifeln, da eine Stelle des am Schlusse der *razo* genannten Gedichtes für die Wahrheit des Vorgefallenen spricht:

*Qu'ieu 'n sai una qu'es de tan franc usatge*
*Qu'anc no gardet honor sotz sa sentura.*

Ungeschichtlich und mit den Liedern des Trobadors im Widerspruch stehend ist nur der Schluß der Nachricht.[1]) Der Verfasser hat diese mit großem Geschick zu einer novellistischen Erzählung umgebildet. Der Stoff birgt schon in sich den Kern zu einer Novelle. Vorteilhaft ist in die *razo* eine kleine Episode eingeschaltet: *& ela ... no l'avia nulh amor ni nulh semblan no li fez; mas una vetz, can prenia comjat d'ela, el li bayzet*

[1]) Vgl. R. Meyer a. a. O. S. 43 und 54.

*lo col, & ela loi sofri amorozamen; don el visquet ab gran alegrier per aquel plazer.* Die Darstellung ist durchweg lebendig und anschaulich gehalten. So schildert z. B. der Verfasser das Zusammentreffen der Dame mit ihrem Buhlen im Hause Gaucelms: *E la dona venc e desmontet en l'alberc, e trobet n'Ugo rescost en la cambra on ela devia jazer. E ela, can l'ac trobat, fo molt alegra, & estec dos jorns aqui.* Und von der zweiten Zusammenkunft heißt es kurz und realistisch: *E cada nueg jazian ensems ab gran joi.* Die angeführten Beispiele lassen schon die stilistische Fertigkeit des Erzählers erkennen. Sprachliche Härten sind nirgends zu verzeichnen; ebenso hält sich der Verfasser von überflüssigen Wendungen und von Wiederholungen fern.

In scharfem Gegensatz zu dieser Erzählung versucht ein anderer Biograph eine Liebesgeschichte, deren Held *Raimon Jordan, vicomte de Saint-Antonin* ist (S. 42, II), durch eine weitschweifige und umständliche Ausdrucksweise, die ihresgleichen unter den Trobadorbiographien sucht, zu einer Novelle zu gestalten. Das Motiv zu einer solchen war wohl gegeben: ein Ritter wird im Kampfe schwer verwundet. Die Edelfrau, der er dient, erhält fälschlich die Kunde von seinem Tode und nimmt aus Gram den Schleier. Froh eilt der genesene Ritter zu seiner Holden und freut sich, ahnungslos, auf ein Wiedersehen. Die Darstellung des Stoffes, der außer der vorgenannten noch eine andere Liebesgeschichte Raimons enthält, ist, wie schon angedeutet, völlig mißglückt. Einleitend erzählt uns der Verfasser: *Lo vescoms de Saint Antoni si fo de l'evescat de Caortz, seigner de Saint-Antoni e vescoms.* [Man beachte die Wiederholungen!] *E amava una gentil dompna, moiller del seignor de Pena d'Albiges.* Hierauf wird diese Dame charakterisiert, dann erst der Trobador. Daran schließt sich der Satz: *Et avia nom Raimon Jordan; la domna era apellada la vescomtessa de Pena.* Das möge genügen, um die Planlosigkeit des Ganzen zu zeigen. Nicht besser ist es mit dem Stil. Die beiden Liebenden werden charakterisiert: *La domna si era gentils e bella e valens e mout prezada e mout honrada; & el mout valens & enseignatz, e larcz e cortes, e bos d'armas e bels & avinens, e bons trobaire.* Von einem bestimmten Charakterbild als Ergebnis dieser Ausführungen kann natürlich

gar keine Rede sein. Die Vorliebe für das Umständliche und für Häufungen tritt noch mehr an einer anderen Stelle hervor. Als der Trobador hört, daß seine Geliebte ins Kloster gegangen sei, *perdet solatz e ris e chan & alegressa, e cobret plains e plors e sospirs & esmais e dolors, e non cavalquet ni anet ni venc entre la bona gen.* Dem unglücklichen Raimon bietet Elis von Montfort ihre Liebe an, worauf jener *comensa venir gran doussor d'amor al cor; si qu'el comensa a far allegressa & a s'esgauzir, e comensa a venir en plasa e recobrar solatz entre las bonas gens; e vestirse e sos compaignos e cobrar se en arnes & en armas & en solatz; & appareillet se ben & honradamen.* Es erübrigt sich, den angeführten Beispielen noch etwas hinzuzufügen. Die ganze Erzählung setzt sich aus solchen Worthäufungen und Redensarten zusammen.

Wie ganz anders nimmt sich gegen dieses Machwerk eine Lebensnachricht zu *Guilhem de Saint Didier* aus (S. 59, Nr. 2). Der Erzählung wäre jede Wahrscheinlichkeit abzusprechen, fände sie nicht in der angeführten Kanzone eine gewisse Bestätigung.

Herr Wilhelm liebt die Markgräfin von Polonhac. Diese, um ihm ein für allemal die Aussichtslosigkeit seiner Liebe vorzustellen, sagt ihm eines Tages: *„En Guillems, sil vescoms mos maritz nom comandava & nom pregava, nous tenria per mon cavalier ni per mon servidor.“* Der findige Trobador weiß sich zu helfen: er dichtet eine Kanzone, in der ein Ritter seine Gattin um Liebe für einen anderen bittet, und übergibt das Lied dem Markgrafen. Dieser singt es in gewohnter Weise arglos seiner Gattin vor, und Wilhelm hat gewonnenes Spiel; denn die schöne *dis a si meteisa: „Ueimais nom puesc defendre ad aquest per razo“.*

Der anmutigen Erzählung entspricht, wie die angeführten Stellen schon ergeben, eine gewandte Form und Sprache. Neben der schlichten und gefälligen Darstellung ist noch besonders das Bestreben des Erzählers hervorzuheben, durch kurze direkte Reden, die an den wichtigsten Punkten einsetzen, der Lebensnachricht einen besonderen Reiz zu verleihen.

Wir schließen eine Erzählung aus dem Leben des *Peire Vidal* an (S. 64, Nr. 1). Der hier erzählte „romantische Vor-

fall läßt sich aus des Troubadours Canzonen bedeutend berichtigen. Der Raub des Kusses wird von ihm selbst auf das wärmste gefeiert. Eines Morgens, erzählt er, stahl er sich in der Geliebten Wohnung und küßte ihr verstohlner Weise Mund und Kinn. Ihr Rachedurst und Vidals schnelle Flucht ist ein verschönender Zusatz des Schreibers, der nur zu geneigt war, die Geschichte zur Novelle zu machen." [1]) Die Kritik der Folgezeit hat an diesem Urteile wenig geändert.[2]) Der Biograph gibt in den angeführten Versen selbst die Quellen für seine Erzählung an.

Der „Raub des Kusses" ist das Hauptmoment der Erzählung. Der Verfasser weiß der Szene mit der Schilderung des Hauptcharakterzuges Peire Vidals eine geschickte Einleitung zu geben: *Peire Vidals ... s'entendia en totas las bonas domnas e crezia que totas li volguesson ben per amor; e si s'entendia en ma domna n'Alazais de Roca Martina.* Die spätere Tat des Trobadors wird also motiviert. Auch der Hinweis auf den Ort der Handlung fehlt im Eingange nicht: *Peire Vidals si era privatz de cort e de cambra d'en Barral plus que om del mon.* So wird der Konflikt, und ein solcher ist in der Erzählung in jener Kußszene klar zu erkennen, in genügender Weise vorbereitet. Das lange Verweilen bei den Nebenumständen, die breit angelegte Schilderung der späteren Lebensschicksale des Dichters, die sorgfältige Einstreuung der Kanzonenverse, auf die sich der Verfasser für die Wahrheit seiner Erzählung beruft, hindern uns, diese unter die eigentlichen Novellen der Trobadorbiographien zu rechnen. Auf die anschauliche Schilderung des Kußraubes hat der Erzähler besonderen Wert gelegt: *E quan venc un dia Peire Vidals saup qu'en Barrals se era levatz e que la domna era tota sola en sa cambra; e venc s'en al leit de madona n'Alazais; & atroba la dormen, & aginoilla se davan ella, e baiza li la boca. Et ella sentit lo baizar e crezet que fos en Barrals sos maritz, e rizen ella se levet; e garda, e vi qu'era lo fols de Peire Vidal, e comenset a cridar & a far gran rumor. E vengron las donzelas de lains, quant ho auziron, e demanderon:*

[1]) Diez, L. u. W. S. 133.

[2]) Vgl. Bartsch, Peire Vidal's Lieder, Berlin 1857, S. XXXIV ff. und Schopf, Peire Vidal, Diss. Kiel 1887.

*„Qu'es aisso?“ E Peire Vidals s'en issit fugen.* Diese Szene verrät in ihrer Darstellung die hohe dichterische Gestaltungskraft ihres Verfassers, der gleichzeitig über eine große stilistische Fertigkeit und Gewandtheit verfügte. Die ganze Erzählung weist nicht einen einzigen unbeholfenen Ausdruck auf. Mit Geschick sind auch die für die Erzählung in Betracht kommenden Liederverse ausgewählt und eingeschaltet. Der Biograph zeigt damit eine große Vertrautheit mit den Liedern des Trobadors. Vorteilhaft klingt die Erzählung aus: die beleidigte Schöne hat sich mit Peire Vidal ausgesöhnt, und der glückliche Dichter ergießt seine Freude in einem schönen Liede, dessen Eingangsvers den Schluß der Lebensnachricht bildet.

Eine Liebe *senes vezer* (vgl. oben *Raimbaut d'Orange*, S. 63) veranlaßt uns, einer *razo* zu *Raimon de Miraval* (S. 68, Nr. 2) hier Raum zu geben. Es liegt unstreitig in einer solchen Liebe ein hervorragend novellistisches Motiv, wie die Biographie Jaufre Rudels hinreichend zeigt. Gaston Paris urteilt über die uns nun vorliegende Erzählung und die schon besprochene *vida* des Raimbaut von Orange: *„Je n'ai pas le loisir de faire ici la critique de ces deux récits; je ferai seulement remarquer qu'ils peuvent être authentiques sans appuyer beaucoup l'authencité de l'histoire de Jaufré. Qu'un homme, qu'un poète, sur les grands éloges qu'il a entendu faire d'une femme, pense à elle, désire la connaitre, exprime ce désir dans des vers, il n'y a là rien de bien surprenant, et cela s'est vu et se voit sans doute encore souvent. Mais il y a loin de cette disposition esprit, de cette aspiration vague à un voyage aussi aventureux que celui de Jaufré, entrepris sur de simples ouï-dire.“* [1]) Oscar Schultz [2]) bezweifelt die Glaubwürdigkeit der Biographie des *Raimon de Miraval* und stützt sich dabei im wesentlichen auf das Argument, daß das Lied, welches der betrogene Trobador gedichtet haben soll, ein solches ist, „in dessen dritter Strophe freilich von einer Dame die Rede ist, die ihn betrogen habe, dessen Inhalt aber doch die Lobpreisung einer andern Dame bildet, welche höchstwahrscheinlich

[1]) *Rev. hist.*, 53. Bd., S. 231, Anm. 5.
[2]) Archiv 92, S. 219.

identisch ist mit der erwähnten Azalais de Boissazon, da er diese ausdrücklich im Géleite nennt (nach vier von fünf bisher gedruckten Handschriften) und sie mit reichlichem Lobe bedenkt." Mir erscheint diese Beweisführung hinreichend für die Vermutung, daß es dem Biographen in erster Linie darum zu tun war, seiner Erzählung durch das bekannte Motiv einer Liebe *senes vezer* einen interessanten Anstrich zu geben. Das ist ihm teilweise auch gelungen. Die Anspielung auf einen Betrug in des Dichters Versen, die der Biograph nicht zu deuten wußte, wurde die Quelle der Erzählung: Raimund liebt eine Edelfrau und lenkt durch seine Preislieder aller Augen auf sie. Der König von Aragonien verliebt sich in die Dame *senes vezer. Et el moria de voluntat de lieis vezer.* Der Trobador erhofft von dem Könige Fürsprache bei seiner Dame und veranlaßt ihn durch eine Kanzone zu der Edelfrau zu reisen. Doch muß Raimund erleben, daß die Dame sich dem Könige ganz zu eigen gibt. So wird des Dichters Lied an ihm selbst zum Verhängnis. Einer solchen Deutung der Erzählung steht nur die falsche Beziehung des Betruges auf Azalais entgegen.

Stil und Sprache des Verfassers halten sich im allgemeinen auf einer ziemlich guten Höhe. Die Ereignisse folgen klar aufeinander und der Biograph ist bemüht, sachlich zu erzählen und überflüssige Bemerkungen fernzuhalten. Ich beschränke mich auf ein Beispiel: *Fort fo ereubutz & onratz lo reis, e vegutz volentiers per ma domna N'Alazais. El reis, tantost can fon assegutz apres d'ela, la preguet d'amor; & ela autrejet de far tot so que volria; si que la nueg ac lo reis tot so que que volc; e l'endema fo saubut per tot lo castel e per tota la cort del rei.*

Lebendiger und anschaulicher ist eine andere Nachricht zu dem nämlichen Dichter gehalten (S. 69, Nr. 4). Auch hier handelt es sich um eine Betrügerei, die an Raimund verübt wird. Dieser hat einer gewissen Frau Irmgard von Castras zuliebe, die ihm als Gattin zu eigen sein will, seine Gattin verstoßen mit der charakteristischen Begründung: *que no volia molher que saupes trobar, que assatz avia en un alberc d'un trobador.* Die verschmähte Gaudairenca schließt mit ihrem Buhlen einen neuen Ehebund. Als Raimund sein Haus zum

Hochzeitsfeste geschmückt hat, erreicht ihn die niederschmetternde Nachricht, daß Irmgard ihn zum Narren gehalten und inzwischen schon einen anderen geehelicht hat. — Der fast unglaubliche Vorfall findet in zeitgenössischen Stimmen eine teilweise Bestätigung.[1]) Betrachten wir nun Form und Sprache der Erzählung, so fällt uns vor allem die Anschaulichkeit der Darstellung auf. Beispiele mögen dies erläutern: Raimund hat eben seine Gattin verstoßen, die ihren Liebhaber sofort davon verständigt. *G. Bremon cant auzi las novelas fo molt alegres; e pres cavaliers e venc s'en al castel d'en Miraval e desmontet a la porta. E na Gaudairenca o apres* ... Der Trobador ist froh, seine Gattin so leichten Kaufs loszuwerden: *en Miravals la menet fora e trobet en G. Bremon e sa companha e receup los fort. Can la dona volc montar el caval, ela dis an Miraval, que pus qu'el se volia partir de liei, que la des an Guillem Bremon per molher. Miravals dis que voluntiers, si ela o volia. En Guillems se trais enan e pres l'anel per espozar; en Miravals lal det per molher, e menet lan.* Eingehend wird uns auch der Schmerz des Trobadors über den an ihm verübten schändlichen Betrug geschildert: *Fort fo dolens e trist, car l'avia fag sa molher laissar e que l'avia promes quel prendria per marit, e qu'en avia fag son aparelhamen de nossas; e dolens de n'Alazais del mal qu'ela avia fag ab lo rei d'Arago: e si perdet tot joi e tot alegrier e tot solatz, e cantar e trobar. Et estet com hom esperdutz ben dos ans.* Die angeführten Stellen kennzeichnen zur Genüge die sprachliche und stilistische Fertigkeit des Biographen. Im Eingange zu der Erzählung bekennt sich dieser auch als Verfasser der vorhin besprochenen Lebensnachricht Raimunds. Doch steht jene nach Form und Darstellung höher.

Wir sind damit zu der letzten für diese Gruppe in Betracht kommenden Erzählung gekommen. Es handelt sich um eine Nachricht aus dem Leben des *Raimbaut de Vaqueiras* (S. 87, Nr. 3); eine unbedeutende Liebesgeschichte bildet den Einhalt. Mit der angeführten Kanzone steht die Lebensnachricht nicht im Widerspruch, findet aber auch wenig Anhaltspunkte in

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 314 f.

ihr. Das betreffende Gedicht ist ein Preislied auf die Geliebte, der sich der Trobador ganz zu eigen gibt. Inhaltliche Momente verleihen der Lebensnachricht nicht den Charakter einer novellistischen Erzählung; der Stoff ist wenig zu einer solchen geeignet. Die Art der Darstellung verweist die *razo* hierher. Der Verfasser ist sichtlich bemüht, durch sprachliche und stilistische Mittel Interesse für seine Erzählung zu wecken. So erhöht er an einigen Stellen die Wirkung durch einen eingeschobenen Dialog. Als er von „falschen Neidern" spricht, die Raimbauts Glück zuschanden machen wollen, werden uns die Reden der Verleumder wörtlich angeführt: *„Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras, si tot lo marques l'a fait cavalier? El si va entendre en tan auta domna com vos etz! Sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques."* Wirkungsvoller ist der Dialog in die zweite Episode der Erzählung eingeschaltet: Spielleute erscheinen am Hofe des Markgrafen Bonifaz und erregen besonderen Beifall mit einer Stampida. Raimbaut allein freut sich nicht. Da fragt ihn der Markgraf: *„Senher Raimbautz, que es aiso que vos non chantatz nius allegratz, can si a aisi bel son de viola, e vezetz aqui tan bella domna com es ma sor que vos a retengut per servidor, & es la plus valens del mon?" Et en Raimbautz respondi que non faria ren. El marques sabia ben l'ocaison, e dis a sa seror: „Madomna Biatritz, per amor de mi e de totas aquestas gens, voil que vos deignetz pregar Raimbaut qu'el, per la vostr'amor e per la vostra gracia, se degues alegrar e chantar e star alegre, si com el fazia denan."* Eine besondere Wirkung hat der Verfasser mit der Verwendung des Dialogs nicht erreicht. Der Ausdruck ist wenig natürlich und das ganze Verfahren hat etwas Gezwungenes an sich. Der Inhalt der Erzählung ist eben zu wenig bedeutsam. Auch die Nebenumstände, die den beiden angeführten Episoden bezw. Dialogen angehören, sind wenig vorteilhaft geschildert. Immerhin muß das Bestreben des Verfassers anerkannt werden, seiner Erzählung eine verschönernde Hand anzulegen.

Die Lebensnachricht leitet mit ihren kurzen Dialogen, die wohl eher dialogische Versuche zu nennen wären, über zu denjenigen Erzählungen, die den Dialog in den Vordergrund der Begebenheit rücken. Werfen wir vorerst noch

einmal einen Blick über die nun besprochenen Erzählungen in ihrer Gesamtheit. Den meisten Stücken liegt eine Begebenheit zugrunde, die einen romantischen Charakter trägt; nur wenige wurden einzelner seltsamer Züge wegen erwähnt. Einzelnen Erzählungen sind echt novellistische Motive eigen; Zumeist ist es eine romantische Liebesgeschichte, die einen unglücklichen Verlauf für den Trobador nimmt, eine Liebe *senes vezer* oder eine heimliche Liebe. Die Darstellung entspricht im allgemeinen dem Reize der Begebenheit: eine schlichte und gefällige Sprache, zuweilen auch eine lebendige und anschauliche Schilderung, sind die besonderen stilistischen Merkmale der Gruppe. Umständliche und weitschweifige Ausdrucksweise war nur vereinzelt zu rügen. Besondere künstlerische Stilmittel enthalten die Erzählungen nicht. Nur wenige, und unter ihnen am meisten die zuletzt besprochene Lebensnachricht, nähern sich der technischen Kunstform des Dialogs, die den bestimmenden Faktor der

zweiten Gruppe unseres Abschnittes bildet. Darin liegt schon angedeutet, daß stilistische Momente nunmehr im Vordergrunde stehen, daß die in Betracht kommenden Erzählungen weniger durch das Ereignis, als durch die Art, wie dies zur Darstellung kommt, interessieren. Das gemeinsame Mittel, dies zu erreichen, ist, wie schon gesagt, der Dialog. Ich nehme ein besonderes charakteristisches Beispiel voraus.

Es handelt sich um eine Lebensnachricht zu *Gaucelm Faidit* (S. 36): der Trobador hat sieben Jahre lang Frau Maria von Ventadorn besungen, ohne daß ihm jemals Liebe durch die Tat zuteil geworden ist. Im Unwillen scheidet er von ihr. Maria, die des Dichters Zunge fürchtet, bittet Frau Audiart von Malamort um Beistand. Diese erreicht durch trügerische Versprechungen, daß Gaucelm seine Liebe ihr zuwendet und in einem Liede Maria um Entschuldigung bittet. Damit hat Audiart ihren Zweck erreicht; der hoffnungsvolle Dichter findet nur Freundschaft bei ihr. Der Betrogene aber wendet sein Herz aufs neue der alten geliebten Herrin zu. Was die Glaubwürdigkeit der Erzählung angeht, so ist zu sagen, daß *razo* und Kanzone einander sich ergänzen und bestätigen. Ungeschichtlich sind nur die Schlußbemerkungen

des Biographen.[1]) Die Lebensnachricht, im ganzen genommen, verdient ihrer Komposition und Form nach volles Lob. Nirgends ist ein schwülstiger Satz oder eine umständliche Wortwendung zu entdecken, die ganze Erzählung ist in fließendem und gefälligem Stile abgefaßt. Fast unmerklich gleitet die indirekte Rede in die direkte über. Die Dialoge, die der Biograph an den wichtigsten Punkten der Handlung einschaltet, sind mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Als Beispiel möge die Rede folgen, mit der Audiart den Trobador bei der ersten Zusammenkunft empfängt: *Et elal dis que mot avia gran pietat de lui, car savia que el amava e non era amatz. „Mas, car l'avetz montat son pretz, e sapiatz qu'ela es la grua, & ieu soi lo petitz auzels que vos tenetz el punh, per far e per dir totz vostres comans. E sabetz be que ieu soi gentils & auta de riqueza e joves d'ans, e si ditz hom que ieu soi fort bella. Et anc mais no dei ni promis, ni enganiei, ni fui enganada, & ai gran volontat de valer e d'esser amada per tal que ieu gazanh pretz e lauzor. E sai que vos etz cel per cui o puesc tot aver; e ieu soi cela que o puesc tot gazardonar. E vuelh vos per amador, e fatz vos don de mi e de m'amor, ab tals covens que vos prengatz comjat de madona Maria e que fassatz una canso rancuran d'ela cortezamen, e digatz que, pus no vol segre autra via, que vos avetz trobada autra dona franca e gentil que vos amara.“* Neben der frischen lebendigen Sprache fällt uns an dem Dialoge vor allem die klare Scheidung der Gedanken auf, die übrigens der ganzen Erzählung eigen ist. Die beiden Unterredungen Frau Audiarts mit Gaucelm bilden den Kern der Handlung; der Verfasser hat es meisterhaft verstanden, das besondere Interesse des Zuhörers auf diese Szenen hinzulenken. Die übrigen Teile der Erzählung bilden eigentlich nur die notwendige Ergänzung zu den Dialogszenen. Durch diese erhält die Handlung einen spannenden Charakter, zumal die direkte Rede an den Haupt- und Wendepunkten der Erzählung einsetzt. Die einzelnen Szenen sind lebenswahr geschildert. So heißt es z. B. von Gaucelm, als er die oben zitierte Rede der Dame vernommen: *cant auzi los plazers plazens quel dizia e vi los amoros sem-*

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 300 und R. Meyer a. a. O. S. 43.

*blans quel mostrava els precs quel fazia, e car era tan bela, fo sobrepres d'amor que no saup on se fo. E can fo reconogutz, & e li redet grans gracias, aitan com poc ni saup.* Die Hauptgesichtspunkte der Erzählung sind durch eine prägnante Ausdrucksweise hervorgehoben; ich hebe einige Stellen heraus: *„... ai gran volontat de valer e d'esser amada per tal que ieu gazanh pretz e lauzor. E sai que vos etz cel per cui o puesc tot aver ... E vuelh vos per amador.“* Anderswo heißt es: *Gaucelms ... comenset clamar merce a la dona, qu'ela no l'aucizes nil traïs ni l'enganes. Elal dis qu'ela no lo auciria ni enganaria, „ans vos ay trag d'engan e de mort.“* Hebt man schließlich noch das novellistische Moment der Erzählung hervor, so hindert uns nichts, von dieser als einer novellistischen Erzählung zu sprechen.

Auf gleicher Stufe steht eine Lebensnachricht zu *Bertran de Born* (S. 18, Nr. 4). „So romantisch und abenteuerlich diese Episode auch klingt, so steht dieselbe in der provenzalischen Litteraturgeschichte doch nicht vereinzelt da. Wie uns nämlich Diez, Leben und Werke der Troubadours, pag. 256 [2. Aufl. S. 211] erzählt, suchte auch Pons von Capdolh in gleicher Weise Hülfe gegen seine erzürnte Geliebte Adalasia von Mercoeur; nur waren es hier drei edle Damen, die ihre Hülfe, jedoch ebenso bereitwillig, liehen und zwar mit demselben günstigen Erfolge.“ [1]) Uns interessiert vor allem die Erzählungskunst des Biographen. Die direkte Rede ist ein Musterstück stilistischer Gewandtheit und dichterischer Gestaltungskraft. Die Folge der Gedanken ist streng gewahrt. So lautet z. B. der Eingang des Dialogs: *„Bertrans, per la rason que vos etz vengutz sai a mi, eu en sui mout alegra e gaia e tenc m'o a grant honor, e d'autra part si me desplatz: ad honor m'o tenc, car vos m'etz vengutz vezer ni prejar qu'eu vos prenda per cavallier e per servidor, e desplatz me mout, si vos avetz faich ni dich so per que ma domna Maeuz vos aia dat comjat ni per que sia irada ab vos. Mas eu son aquella que sai ben com se cambia tost cors d'amadors e d'amairitz.“* Mit diesen Worten kennzeichnet der Biograph zugleich den klugen Sinn der Vermittlerin, von der es im Eingange der Erzählung heißt: ... *na Tibors, com*

[1]) Stimming, S. 21.

*savia domna qu'ella era, sil respondet en aissi ...* Der Schluß der *razo* stellt lediglich eine Inhaltsangabe des in Frage stehenden *sirventes* dar.

Wir wenden uns zu der bekannten Erzählung von der Belagerung Autaforts. Ihre Berühmtheit verdankt die Lebensnachricht (*Bertran de Born*, S. 22, Nr. 11) einer Szene, die uns „in ihrer epischen Einfachheit wahrhaft ergreifend erscheint" (Stimming). Diese Szene wird durch einen Dialog gebildet, der unter den Biographien der Trobadors in seiner Art einzig dasteht und deshalb wohl verdient, hier angeführt zu werden: *En Bertrans ab tota sa gen fon menatz al pabalhon del rei Enric, el reis lo receup molt mal, el reis Enrics sil dis: „Bertrans, Bertrans, vos avetz dig que anc la meitatz del vostre sen nous ac mestier nulls temps, mas sapchatz qu'ara vos a el ben mestier totz." — „Senher," dis en Bertrans, „el es ben vers qu'eu o dissi, e dissi ben vertat." — El reis dis: „Eu cre ben qu'el vos sia aras falhilz." — „Senher," dis en Bertrans, „ben m'es falhitz." — „E com?" dis lo reis. — „Senher," dis en Bertrans, „lo jorn quel valens joves reis, vostre filhs, mori, eu perdi lo sen el saber e la conoissensa." — El reis, cant auzi so qu'en Bertrans li dis en ploran del filh, venc li granz dolors al cor de pietat & als olhs, si que nois poc tener qu'el non pasmes de dolor. E quant el revenc de pasmazon, el crida e dis en ploran: „En Bertrans, en Bertrans, vos avetz ben drech, & es ben razos, si vos avetz perdut lo sen per mon filh, qu'el vos volia melhs que ad home del mon. Et eu, per amor de lui, vos quit la persona e l'aver el vostre castel, e vos ren la mia amor e la mia gracia, e vos don cinc cenz marcs d'argen per los dans que vos avetz receubutz." En Bertrans sil cazec als pes, referrent li gracias e merces. El reis ab tota la soa ost s'en anet.* — Diese schlichte Erzählung ist von einzigartiger Wirkung; es durchklingt sie ein Unterton, der von Herzen kommt und zu Herzen geht. Das Verzichtleisten auf jeden Schmuck, die gänzlich ungekünstelte Rede verleiht der Szene ihren besonderen Reiz und zeugt für das tiefe Empfinden des Verfassers. Was die übrigen Teile der *razo* angeht, so stellt der Eingang einen historisch-treuen Bericht der Belagerung dar; der Schluß bringt einesteils geschichtliche Daten, zum andern eine Inhaltsangabe des dortgenannten

*sirventes*. Form und Darstellung dieser Teile halten sich zumeist auf guter Höhe. Für die Glaubwürdigkeit der Erzählung sprechen mehrere Zeugnisse,[1]) jedoch ist der Schluß der *razo* mit dem betreffenden *sirventes* in manchen Punkten zu modifizieren.[2]) Die Zeltszene wird wohl kaum als historischer Vorgang anzusehen sein.[3])

Weniger als in den bisher besprochenen Erzählungen tritt der Dialog in einer Lebensnachricht zu *Guilhem de Saint Didier* (S. 59, Nr. 1) hervor. Die hier erzählte Begebenheit zeigt eine merkwürdige Übereinstimmung mit einer Episode aus dem Leben Gaucelm Faidits (vgl. oben, S. 65). Der ganze Unterschied besteht darin, daß in der einen Erzählung die betreffende Dame von Leidenschaft getrieben ihr ehebrecherisches Handeln unternimmt und aus reiner Boshaftigkeit mit ihrem Buhlen im Hause und im Bette des abwesenden Trobadors nächtigt, während in der *vida* des *Guilhem de Saint Didier* Eifersucht das Motiv des doppelten Treubruches der Dame an Gatten und Dichter ist. Damit erhält diese Erzählung einen novellistischen Hintergrund, der jener in so reichem Maße nicht zuteil ist. Es besteht kein Grund für uns, die Wirklichkeit der Begebenheit anzuzweifeln; einen kleinen Wink nach dieser Richtung hin geben uns die Geleitverse der in der *razo* genannten Kanzone:

„Bertran, Bertran, mit Recht würd' ich den Zorn nicht sparen,
Wär' nur die Lüge wahr und sonstwo zu erfahren."[4])

Der Inhalt der Erzählung ist kurz folgender: Wilhelm liebt eine Edelfrau, preist aber zugleich im Liede eine andere, die weit und breit rühmend genannt wird. Von Eifersucht erfaßt, sinnt jene auf Rache: im Hause des Trobadors nächtigt sie mit ihrem Buhlen. Der Vorfall wird bekannt und kommt auch Wilhelm zu Ohren, der nun ganz der Treulosen entsagt.

Unstreitig liegt in dieser Begebenheit ein hervorragend novellistisches Motiv. Beweis dafür ist auch Heyses Novelle „die Rache der Vizgräfin", zu der die uns nun vorliegende

[1]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 170.

[2]) Ebendort S. 178 f.

[3]) Vgl. im übrigen Stimming, S. 41 und *Léon Clédat, Du rôle historique de Bertrand de Born*, Paris 1879, S. 55 f.

[4]) Vgl. Diez, L. u. W. S. 264.

Lebensnachricht den Untergrund bildet. — Der Stil des Verfassers ist lobenswert, die Sprache gewandt und fließend. Mit Geschick ist der Dialog in die Handlung eingeschaltet, unmerklich gleitet die indirekte Rede in die direkte über. Der Biograph liebt eine realistische Ausdrucksweise; so kleidet z. B. die Dame ihr Vorhaben in die Worte *„anarai a San Leidier, a maio d'en Guillem, jazer en sa cambra, & el seu leig vuelh que vos jaguatz ab mi."* Den Eindruck dieser Worte auf Hugo, den Nebenbuhler des Trobadors, schildert der Erzähler: *E can n'Uc o auzi meravilhet se mot fort.* Um den schlichten und gefälligen Stil, der schon aus den zitierten Stellen ersichtlich ist, noch besser zu veranschaulichen, möchte ich einen entsprechenden Vergleich mit einer anderen schon besprochenen Lebensnachricht dieses Abschnittes[1]) anstellen. Letztere bezeichne ich der Kürze halber mit *a* und die andere Nachricht mit *b*:

| | |
|---|---|
| *a) . . . e vestirse e sos compaignos e cobrar se en arnes & en armas & en solatz; & appareillet se ben & honradamen, & anet s'en a madona . . .* | *b) La marqueza s'aparelhet gent e be, e mes se en la via ab sos donzelas e sos cavaliers.* |
| *a) . . . quant el auzi so, perdet solatz e ris e chan & alegressa, e cobret plains e plors e sospirs & esmais e dolors, e non cavalquet ni anet ni venc entre la bona gen.* | *a) E can Guillems o saup, fon trist e dolens.* |

Auch die letzte der hierhergehörigen Lebensnachrichten hat eine unglückliche Liebe zum Gegenstande. Aus dem Leben des *Raimon de Miraval* (S. 66, Nr. 1) wird uns berichtet, daß die „Wölfin" den Trobador betrog, indem sie heimlich einem Grafen von Fois sich hingab. Doch Raimund vergalt Betrug mit Betrug: er verteidigte die Treulose und hatte fortan von ihr *tot so que a lui plac longa sazo.* Dann aber wandte er seine Liebe einer Würdigeren zu. Peire Vidal, der auch zu den Verehrern der Loba zählte, bestätigt den Betrug in folgenden Worten:

[1]) Vgl. *Raimon Jordan,* S. 66 dieser Abhandlung.

*„Quel cor ai tan felo*
*vas leis qu'anc mala fos,*
*quar per un comte ros*
*m'a gitat a bando*
*bem par que Loba es;*
*quar ab comte s'empres*
*es part d'emperador,*
*qui a fag sa lauzor*
*per tot lo mon saber:*
*mas qui men no ditz ver."* [1])

Der Verfasser der Lebensnachricht berichtet uns zunächst über Familie und Stand der „Wölfin", die er kurz charakterisiert: *La Loba si era sobravinens e voluntoza de pretz e d'onor.* Dann wird uns mit peinlicher Sorgfalt die stattliche Reihe der Verehrer jener Dame aufgezählt. Die ritterliche Liebe Raimunds rückte der Erzähler in das rechte Licht mit folgenden Worten: *En Raimons ... si l'amava mais que totz, e la metia enans a son poder ab sas cansos & en contan, com sel que o sabia meils far de cavalier del mon.* Auf die Dialogszene hat der Verfasser seine ganze dichterische Gestaltungskraft verwandt. Die ganze lange Rede durchzieht ein Unterton, die Arglist der schönen Betrügerin, die nun doch selbst betrogen wird. Man lese nur den Eingang: *„Miravals, s'ieu anc jorn agui pretz ni honor, ni amic ni amiga ... per vos m'es tot avengut e de vos o tenh."* An geeigneter Stelle sind der Rednerin einige Verse Raimunds in den Mund gelegt: mit seinen eigenen Worten soll die Dame den Dichter in ihre Netze locken. Schließlich appelliert die Schöne an die Ehre des „ritterlichsten aller Troubadours" (Bartsch): *„Aras vei be que vos nom voletz abandonar per lo blasme fals e mensongier que m'an mes enemic & enemigas desobre me"* und spielt dann ihren Haupttrumpf aus: *„Per so vos dig que pos vos me mantenetz contra tota gent, & ieu me tuelh de tota autra amor per vos, e don vos lo cor el cors per far tot cant que vulhatz; e met me del tot en vostre poder & en vostras mas, e prec vos quem defendatz a vostre poder."* Der ganze Dialog bewegt sich in fortschreitender Handlung, ist also nach besonderen technischen Gesichtspunkten geordnet worden. Eine frische lebendige Sprache

[1]) Bartsch, P. V., S. 9.

verknüpft sich mit einem interessanten Stoffe und räumt so der Lebensnachricht unter den novellistischen Erzählungen einen hervorragenden Platz ein.

Mit einer einzigen Ausnahme — es ist die bekannte Zeltszene zwischen Bertran de Born und König Heinrich — liegt sämtlichen Erzählungen der nun besprochenen Gruppe eine Liebesgeschichte zugrunde. Ist ein solcher Stoff schon an sich zu einer Erzählung sehr geeignet, so dürfen wir um so mehr von einer novellistischen Erzählung sprechen, wenn, wie es in einigen Stücken geschieht, schon ein bestimmtes novellistisches Motiv zu erkennen ist. Dem interessanten und fesselnden Stoffe entspricht durchweg eine gute und gefällige Darstellung, die ihren besonderen Ausdruck in der Einschaltung einer direkten Rede, eines Dialoges findet. Mit feinsinnigem Verständnis läßt der Verfasser den Höhe- und Wendepunkt der Erzählung in einen Dialog ausklingen. Zumeist geht der Übergang in die direkte Rede fast unmerklich vor sich und diese selbst ist in einer frischen und lebendigen Sprache gehalten, die dem Stilgefühl ihres Verfassers alle Ehre macht. In der Schöpfung dieser im allgemeinen anschaulichen und lebenswahren Dialogszenen liegt das Besondere der Gruppe und eigentlich des ganzen Abschnittes. Der Erzähler hat gelernt, die Darstellung über den Inhalt zu stellen, die Mitteilung des bloß Tatsächlichen zugunsten einer interessanten und fesselnden Schilderung einzelner Szenen hintanzustellen. Dabei boten die Lieder des Trobadors oder auch andere Quellen nur wenige Anhaltspunkte. Dichterischem Empfinden und künstlerischen Motiven verdanken jene Szenen ihr Dasein. Die Technik der Erzählungskunst kam dadurch einen bedeutenden Schritt vorwärts und bereitete die eigentliche Novelle bei den Provenzalen vor.

In der letzten und dritten Gruppe unseres Abschnittes haben wir uns noch mit denjenigen Lebensnachrichten zu beschäftigen, die nach der obengegebenen Definition (vgl. die Einleitung zu diesem Abschnitte) als Anekdoten zu bezeichnen sind.

Wir nennen als Beispiel zunächst die *vida* des *Guilhem de la Tour* (S. 51). Der Biograph erzählt uns, daß der Trobador sich zu Mailand in die schöne Gattin eines Barbiers verliebte,

sie entführte und fortan mit ihr in Como lebte. Doch war das Glück der Liebenden von nicht langer Dauer: die Frau starb, und Wilhelm wurde vor Schmerz irrsinnig. Allabendlich ging er zu dem Grabe, zog die Tote heraus, küßte und umarmte sie und bestürmte die Geliebte, ihm doch zu sagen, ob sie wirklich tot sei oder lebe. Schließlich schickte man den Ärmsten außer Landes. Nun suchte der Trobador Wahrsager auf, die ihm weissagen sollten, ob die Geliebte jemals lebend zu ihm heimkehren würde. Ein Spaßvogel gab dem Unglücklichen zu verstehen, dies könne nur geschehn, wenn er täglich, ein Jahr lang ohne Unterbrechung, den Psalter lese, 150 Vaterunser bete und sieben Armen *„ans qu'el manges“* Almosen gebe. Der Trobador befolgte den unsinnigen Rat und nahm sich, als der Erfolg ausblieb, das Leben. — Diese romantische Erzählung ist ohne ein bestimmtes technisches Kunstmittel verfaßt worden, weshalb die Schilderung wenig fesselt und spannende Momente überhaupt nicht aufweist. Der Verfasser will eben durch die Materie, durch das noch nie Dagewesene interessieren, die Darstellung ist ihm Nebensache. Doch weist die Erzählung keine stilistischen Mängel auf. Der Biograph berichtet schlicht und gefällig und vermeidet überflüssige und banale Redensarten. Von Wilhelm heißt es z. B.: *e sabia cansos assatz, e s'entendia e chantava ben e gen, e trobava* und von der Geliebten kurz und gut, daß sie war *bella e jove*. Etwas naiv mutet uns die genaue Aufzählung dessen, was jener Spaßvogel dem Dichter aufgegeben hatte. Anschaulich sind die Grabszenen geschildert: *chascun ser el anava al monimen, e trasia la fora, e gardava la per lo vis, baisan & abrasan, e pregan qu'ella li parles eill disses se ella era morta o viva; e si era viva, qu'ella tornes ad el; e si morta era, qu'ella li disses quals penas avia, qu'el li faria tantas messas dire e tantas alimosinas faria per ella, qu'el la trairia d'aquellas penas.* Von literarhistorischem Interesse ist die Bemerkung, daß Wilhelm, *quan volia dire sas cansos, el fazia plus lonc sermon de la razon que non era la cansos.*

Zu den Anekdoten ist auch eine Nachricht aus dem Leben *Peire Vidals* (S. 65, Nr. 2) zu rechnen. Was zunächst die geschichtliche Seite der Erzählung angeht, so gilt heute die Wahrheit der Überlieferung, Peire Vidal habe aus Liebe zu der „Wölfin“ den unsinnigen Gedanken gefaßt und ausgeführt,

sich in ein Wolfsfell einzuhüllen und von Hirten und Hunden sich zu Tode hetzen zu lassen, als entgültig abgetan.[1]) Diez hat seine gegenteilige Beweisführung auf eine falsche Voraussetzung gegründet: der Bericht Matfres, auf den er sich stützt, ist der provenzalischen Lebensnachricht entnommen. Bartsch nimmt die Worte des Dichters:

*E si tot lop m'appellatz,*
*no m'o tenh a dezonor,*
*ni sim cridan li pastor*
*ni sim sui per lor cassatz . . .*[2])

als Bestätigung des Abenteuers an,[3]) steht jedoch mit seiner Meinung allein. Gaston Paris folgt der Auffassung Novatis[4]): *On a récemment démontré que l'incident le plus bizarre de la biographie de Peire Vidal n'avait aucune réalité historique.*[5]) Die mindestens eigenartige Trauer Peire Vidals über den Tod seines Gönners Barral dürfen wir wohl kaum anzweifeln, da dem närrischen Trobador — in einer anderen Lebensnachricht wird er *lo fols de Peire Vidal* genannt — alles zuzutrauen ist.

Das Wolfsabenteuer machte sich der Biograph aus den zitierten Versen zurecht, um seiner im übrigen wenig ansprechenden Erzählung einen interessanten Zug zu verleihen. In der Einleitung der *razo* ermüdet uns zunächst die namentliche Aufzählung von elf Rittern, die mit Alfons von Aragonien zu Peire Vidal kommen und ihn bitten, von seiner Trauer nun abzulassen und ihnen ein Lied zu dichten. Der Trobador sagt dies zu; dann fährt der Biograph ohne jeden Übergang fort: *Et el si amava la Loba* . . . Es folgt die Schilderung des Wolfsabenteuers, und dann hebt der Schluß der Biographie an: *Et aissi com vos ai comensat a dire de Peire Vidal, qu'el avia promes al rei & a sos baros de far chansos, can fon garitz, lo reis fetz far armas e vestirs a se & a lui; e vestit se en Peire Vidals, e agenset se fort; e fetz adonc aquesta canso* . . . Von einer bestimmten Gedankenfolge also keine Spur. Wie im ganzen ist es auch im einzelnen; so lautet z. B. der Bericht

[1]) Vgl. Novati, Romania 21, S. 78 f.
[2]) Bartsch, P. V., S. 24, Zeile 41 f.
[3]) Ebendort S. XLVI f.
[4]) Vgl. Anm. 1 dieser Seite.
[5]) *Rev. hist.*, 53. Bd., S. 232.

über das Wolfsabenteuer: *en Peire Vidals si se fazia apelar lops per ela, e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaret el se fetz cassar als pastors ab cas & ab mastis & ab lebriers, si com om fai lop; e vesti una pel de lop per donar a entendre als pastors & als cans qu'el fos lops. E li pastor ab lor cas lo cassero el baratero si malamen qu'el en fo portatz per mort a l'alberc de la Loba de Puegnautier.* Diese Stelle beweist zugleich die geringe Gewandtheit des Biographen, der nicht einmal die Jagdszene zu einem anschaulichen und lebendigen Bilde zu gestalten gewußt hat und diesen Mangel durch überflüssige, teilweise sogar etwas naive Redensarten zu ersetzen suchte.

An diese Biographie Peire Vidals möchte ich zwei Nachrichten aus dem Leben des *Raimbaut de Vaqueiras* anschließen, die auch eingestreuter Episoden anekdotenhaften Charakters wegen hierhergehören.

In der einen Erzählung (S. 86, II) handelt es sich um folgendes: Raimbaut liebt eine Dame, die er unter dem Versteckнamen *Bel cavalier* besingt und zwar eines bestimmten Vorfalles wegen. Beatrix, so hieß jene Dame, erhält eines Tages Besuch von ihrem Bruder, dem Markgrafen Bonifaz. Dieser vergißt beim Weggehen sein Schwert, das er abgelegt hat, mitzunehmen. Da entledigt sich Beatrix ihres Oberkleides, gürtet sich das Schwert um und führt die Waffe in allerlei Schwenkungen nach ritterlicher Art. — Raimbaut hatte der Szene zugesehen und besang fortan die Holde unter jenem originellen Verstecknamen. Was die Biographie von den sonstigen Schicksalen des Trobadors erzählt, von seiner Teilnahme an einem Kreuzzuge, seinem Tode im Orient u. a. m., ist historisch glaubwürdig, kommt aber für die Erzählung als Anekdote weniger in Betracht. Bezüglich der Schwertepisode wissen wir nur das Eine, daß der Versteckname *Bel cavalier* in mehreren Liedern Raimbauts vorkommt. Oscar Schultz[1]) knüpft daran die Vermutung, die ganze Episode verdanke nur dem Verstecknamen *Bel cavalier* ihren Ursprung. Die Schilderung der Szene ist sehr anschaulich gestaltet: *Et un jorn venc lo marques de cassar, & entret en la cambra e mes la soa espaza*

[1]) Archiv 92, S. 227.

*a costa d'un leit e tornet s'en foras. E madona Biatritz remas en cambra e despoillet se son sobrecot e remas en gonella. E tolc l'espaza e se la ceins a lei de cavallier, e trasia la for del fuer e getet la en alt, e pres la en sa ma e menet se l'al bratz d'una part e d'autra de l'espasa, e tornet la costa del leit.* Von einer Besprechung des übrigen Teiles der Biographie, von dem stilistisch nichts besonderes zu sagen ist, sehe ich ab und führe nur den kaum zu deutenden einleitenden Satz an: *Et apellava la Bel cavalier; e per aiso l'apelava enaisi que an Raembaut segui aitals aventura, que podia vezer madona Biatritz quant el volia, sol qu'ela fos en sa cambra, per un espiraill, don neguns non s'apercebia.*

In der anderen Lebensnachricht (S. 87, Nr. 2) wird uns erzählt, wie der Markgraf den Trobador mit Beatrix im Schlafe überrascht. Den ersten Zorn besänftigend, nimmt Bonifaz Raimbauts Mantel und bedeckt die Liebenden mit seinem eigenen Mantel. Als Raimbaut erwacht, sieht er sofort, was geschehen ist. Gradeswegs bringt er den Mantel zu seinem Herrn und bittet um Verzeihung, die ihm der Markgraf, um die Umstehenden nichts merken zu lassen, mit den zweideutigen Worten gewährt: *que mais no tornes a sa rauba.* Am Schlusse dieser Lebensnachricht wird eine Kanzone erwähnt, die Raimbaut verfaßt und Peire Vidal übermittelt haben soll. „Das ist ein Irrtum, die Biographie irrt sich im Liede, denn von allen Handschriften wird dasselbe unserm Dichter [d. i. Peire Vidal] beigelegt, dem die Beziehung auf Fraire, einen seiner Gönner, die auch anderwärts vorkommt, es überdies zuspricht."[1]) Der letzte Vers dieser Kanzone enthält eine Anspielung auf einen *avinen trachor.* „Unter diesem, mein' ich, ist Niemand anders zu verstehen, als der Dichter Raimbaut von Vaqueiras, der mit Beatrix ein Liebesverhältniß hatte und von ihr die höchste Gunst der Liebe genoß. In dem Leben Raimbauts wird uns erzählt, der Markgraf habe die Liebenden, die die Nacht zusammen zugebracht, am Morgen überrascht. Auf dieses Abenteuer könnte die Benennung 'Verräter' recht gut Bezug nehmen."[2]) Für diese Mutmaßung Bartschs spricht die schlichte und sachliche

[1]) Bartsch, P. V., S. LIII.
[2]) Ebendort.

Darstellung, die sich jeglicher novellistischer Ausschmückung der Rede enthält. Die anschauliche Schilderung der Szene ist, wie jener Schwertepisode, auch dieser Begebenheit eigen. Zum Beweise führe ich den Eingang der Lebensnachricht an: *Et esdevenc si que la dona se colquet dormir ab el; el marques que tant l'amava atrobet los dormen e fo iratz; e com savis hom nols volc tocar. E pres son mantel e cobri los ne; e pres cel d'en Raimbaut & anet s'en. E quant en Raimbautz se levet, conoc tot com era; e pres lo mantel al col & anet al marques dreg cami & aginolhet se denan el e clamet merce.*

Wir haben uns weiterhin mit einer Nachricht über *Arnaut Daniel* (S. 13, *R*) zu beschäftigen: Arnold wird am Hofe Richards von England von einem Spielmanne herausgefordert. Der König gibt beiden Dichtern ein Preislied auf, das entscheiden soll. Arnold wird zuerst zum Vortrage zugelassen und singt das Lied, das er jenem Spielmann abgelauscht hat. Der listige Trobador erhält von Richard, der sich über den Streich sehr freut, den Preis der Dichtung. Diez nimmt die Nachricht ohne besonderen Kommentar auf. „Die Canzone, an die diese Anecdote angeknüpft ist, ist nun freilich keine, wenigstens nicht eine durchaus in *caras rimas* [die man besonders an Arnolds Liedern rühmte] gedichtete, sie enthält überdies in dem an eine Dame gerichteten Geleite Arnauts Namen. Die Erzählung scheint daher nicht ganz zu diesem Lied zu passen."[1]) Der Verfasser hat der Begebenheit eine treffliche Darstellung gegeben, wenn auch das sachliche Moment im allgemeinen Stil und Form überwiegt. Auf die Ausmalung der Einzelszenen ist nicht viel Gewicht gelegt. Interessant ist die mehrmalige Hervorhebung eines Wortes, das als Motto der Erzählung gelten könnte. Einmal hält Arnold die Herausforderung *ad esquern*, dann *pesset col traysses isquern* und schließlich heißt es: *el reys ac ne gran gaug e tenc s'o tot a gran esquern.*

An letzter Stelle haben wir eine Lebensnachricht zu *Aimeric de Peguilhan* (S. 75, II) zu erwähnen. Der hier erzählte Vorgang hat eine andere schon früher erwähnte Begebenheit aus dem Leben des nämlichen Dichters (vgl. oben S. 37, Anm.) zur Voraussetzung. Die Belege für die Wirklichkeit

[1]) Gröber, RStud., 2. Bd., S. 337.

der Erzählung fehlen uns; Darstellung und Sprache scheinen für die Glaubwürdigkeit zu sprechen. Damit kennzeichnet sich auch der Stil des Verfassers: in kurzen großen Zügen berichtet er über die abenteuerliche Reise des Trobadors, der, eine Wallfahrt des Gatten seiner früheren Geliebten benutzend, sich auf findige Weise bei dieser einzuschmuggeln weiß. Die Begleiter Aimerics haben die Dame wissen lassen, ein Vetter des Königs von Kastilien, der unterwegs krank geworden sei, bitte sie um ein Unterkommen. *Ella respos que lainz seria servitz & onratz. En Aimerics venc de nueg, eill companho colgueron lo en un bel lieg. E l'endema n'Aimerics mandet per la dona; e la dona venc en la cambra e conoc n'Aimeric, e det se grans maravilhas . . . E la dona fès parvent quel cubris dels draps e baizet lo.* Diskret fährt dann der Erzähler fort: *D'aqui enans no sai co fo, mas tan que .X. jorns lai estec n'Aimerics per occaizo d'esser malautes.* Der Verfasser hat sich also, wie die geschilderte Szene zeigt, auch bemüht, seine Erzählung etwas anschaulich und lebendig zu gestalten.

Im großen und ganzen ist bezüglich des Stils und der Form an den Lebensnachrichten dieser Gruppe wenig auszusetzen. Doch deutet schon die Form der Erzählungen und noch mehr ihr Inhalt darauf hin, daß es dem Verfasser vornehmlich darum zu tun ist, durch die Begebenheit an sich für die Lebensnachricht Interesse zu erregen. Darum verzichtet er auch auf besondere Ausschmückung der Einzelszenen und berichtet im allgemeinen in einfacher und sachlicher Art. Spannende Momente sind keiner Anekdote eigen.

## Rückblick.

Wir stehen am Ende eines inhaltlich und stilistisch bedeutsamen Abschnittes. In ihm vereinigen sich einesteils Erzählungen, die inhaltlich und der Form nach als novellistische zu gelten haben, und fernerhin solche Stücke, in denen schon die Begebenheit an sich, dann auch die besondere Betonung des Inhaltes anekdotenhaften Charakter zeigt. Den Inhalt der erstgenannten Lebensnachrichten bildet im allgemeinen eine romantische Geschichte, der zumeist ein echt novellistisches Motiv zugrunde liegt. Dabei handelt es sich durchweg um

eine unglückliche oder geheimnisvolle Liebesgeschichte, die schon in sich den Keim zu einer Novelle trägt, während in den Anekdoten fast ausnahmslos die „Neuigkeit" zur Geltung kommt, also Geschichten, die von allerlei merkwürdigen Vorgängen berichten, die gewöhnlich das Tagesgespräch bilden; aus solchen Stoffen setzt sich ja auch vor allem die ältere italienische Novelle zusammen.

Was nun Stil und Form angeht, so haben wir unter den novellistischen Erzählungen zwei Gruppen unterschieden: in der einen kommen keine besonderen Stilformen zum Ausdruck. In schlichter gefälliger Sprache erzählt uns der Verfasser einen Abschnitt aus dem Leben des Trobadors und weiß manchmal auch der Handlung etwas Lebendiges und Anschauliches zu geben. Einzelne Erzählungen weisen schon kleine Ansätze zu Dialogen auf. Von dieser Kunstform ist die andere Gruppe beherrscht. Wir begegnen damit etwas Neuem in der Erzählungskunst der Provenzalen. Das Bestreben der Autoren, künstlerische Momente in die Erzählung hineinzutragen, tritt nirgends so offensichtlich zutage als in der Schaffung dieser Dialogszenen. Damit wurden der Prosaerzählung ganz neue Wege gewiesen. Die Verfasser hatten sich frei gemacht von der beengenden Anlehnung an das Tatsächliche, an die Begebenheit: ein mehr oder minder reiches Sprachtalent gestaltet die Begebenheit auch stilistisch zu einer wirklichen Erzählung. Nun tritt zu den sprachlichen Stilmitteln eine bestimmte Stilform und verleiht der Prosa in den Dialogerzählungen eine neue Ausdrucksform. Die Technik der Erzählungskunst wird damit wesentlich erweitert: das Moment der Spannung wird für die Handlung nutzbringend verwertet und wirkliches Leben kommt in diese hinein. Vor unsern Augen entrollt der Erzähler eine Szene, deren handelnde Personen uns im Dialoge ein Stück ihres Innenlebens offenbaren. So sind diese Dialogszenen wie kein zweites Mittel dazu geeignet, uns mit dem Charakter der betreffenden Personen bekannt zu machen. Indem nun die Biographen den sprachlichen Stilmitteln eine neue Kunstform der Erzählung zufügten, bereiteten sie die Novelle vor. Dadurch, daß sich die Verfasser frei machten von der Quelle und in selbständigem Schaffen neue Stilmittel für die Kunst der Prosa schufen,

zeigten sie den Weg, auf den die Novelle in erster Linie angewiesen war, um zu einer literarischen Gattung zu werden: künstlerische Form und künstlerische Wirkung.

Im übrigen sind sämtliche Erzählungen dieses Abschnittes in einer fließenden und gewandten Sprache abgefaßt. Nur an wenigen Stücken waren weitschweifige und allgemeine Redensarten sowie Wiederholungen zu tadeln. Auch die Ordnung der einzelnen Gedanken ist durchweg gut beobachtet worden, und nur vereinzelt mußten wir Planlosigkeit in der Erzählung feststellen.

Es liegt schon in den vorhergegangenen Erörterungen angedeutet, daß die Biographen sich mit ihren Nachrichten mehr und mehr von der Wirklichkeit der Geschichte entfernen. Eine eingehendere historische Prüfung war deshalb mehr als bisher notwendig. Nur eine geringe Anzahl unter den Erzählungen werden durch die Lieder des betreffenden Trobadors oder durch geschichtliche Zeugnisse bestätigt. Viele Lebensnachrichten machen eine historische Kritik unmöglich, da uns die Unterlagen für eine solche gänzlich fehlen. Bei einigen Stücken dürfen wir mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit freie Erfindung der Fabel annehmen, während andere Erzählungen wenigstens teilweise eine gewisse Bestätigung erfahren.

## 5. Abschnitt.

## Novellen.

Es ist im Verlaufe der bisherigen Ausführungen mehrfach darauf hingewiesen worden, welche Gesichtspunkte uns leiten müssen, wenn wir die Existenz einer Prosanovelle bei den Provenzalen nachweisen wollen. Eine einheitliche Form besitzt die provenzalische Novelle nicht. Gemeinsam ist den wenigen Stücken, die wir als Novellen aus den Biographien der Trobadors auszuscheiden haben, die künstlerische Wirkung; diese muß also in erster Linie als bestimmender Faktor für unser Urteil gelten, wenn wir eine Erzählung auf ihre novellistischen Eigenschaften prüfen wollen. Danach werden die folgenden Ausführungen sich vornehmlich auf die Untersuchung des Stils und der Technik der provenzalischen Prosanovelle

erstrecken. Doch werden auch die inhaltlichen Momente, soweit sie unsere Theorie von der betreffenden Erzählung als einer Novelle zu stützen vermögen, entsprechende Berücksichtigung finden. Es sind nur wenige unter den Biographien der Trobadors, die wir als Novellen anzusehen haben. Der Grund für die geringe Anzahl eigentlicher Novellen ist in erster Linie darin zu suchen, daß schon früher manche Stücke als novellistische Erzählungen oder Anekdoten besprochen worden sind, die, wollten wir dem Beispiele der älteren italienischen Novellisten folgen, recht gut als Novellen gelten könnten. Ich habe mich bei meinem Verfahren von dem Grundsatze leiten lassen, nur diejenigen Erzählungen als Novellen anzusehen, denen ein bestimmtes Motiv zugrunde liegt und deren stilististische und vor allem auch technische Eigenschaften der Form der Novelle nahekommen, deren sich später der Meister der italienischen Novelle bedient hat. Von den Trobador-Novellen nehme ich zunächst zwei Stücke vorweg, die den geforderten Bedingungen nur in beschränktem Maße nachkommen.

### 1. *Richart de Barbezieux.*

(S. 44)

*„Ben sai qu'amors es tant grans*
*Que leu me pot perdonar,*
*S'ieu failli per sobramar."*

Herr Richard von Barbezieux war verliebt in die Gattin Jaufre's von Taunay. Die Dame war dem Dichter auch wohl gewogen, verstand sich aber nicht dazu, ihm Liebe durch die Tat zu erzeigen. Als eine auf den Ruhm der Edelfrau eifersüchtige Dame jener Gegend den Trobador durch große Versprechungen an sich zu fesseln suchte, antwortete die von Taunay, die wohl Richards Preislieder nicht gern entbehren mochte, mit Versicherungen gleicher Art. Doch der Dichter wandte sich dem neuen Sterne zu. Als die andere Dame aber hörte, wie er an seiner früheren Geliebten gehandelt hatte, gab sie ihm als einem treulosen und schlechten Menschen sofort den Abschied. Traurigen Herzens versuchte der Trobador die Verzeihung der alten Herrin zu erlangen, die ihm verweigert wurde. Da sperrte er sich selbst in eine einsame Waldhütte ein und versicherte, nicht eher seine Einsiedelei

zu verlassen, als bis er die Verzeihung für sein Vergehen erlangt hätte. Die beleidigte Edelfrau aber erklärte, nur dann seinem Wunsche stattgeben zu können, wenn 100 Damen und 100 Ritter, *„li qual s'amesson tuit per amor"*, auf den Knien und mit gefalteten Händen sie um Gnade für den Treulosen bitten würden. Das geschah und die Versöhnung kam zustande.

Was den Stoff und seinen Ursprung angeht, so begegnete uns schon früher eine Dialogerzählung (vgl. oben S. 73), die einen ähnlichen Vorgang zwischen Gaucelm Faidit, Maria von Ventadorn und einer Dame von Malamort zum Gegenstande hatte. Schon dieser Umstand muß uns Zurückhaltung bezüglich der Glaubwürdigkeit der Lebensnachricht auferlegen. Nun beruft sich der Biograph in seiner Erzählung an zwei Stellen auf eine Kanzone des Trobadors. Wir werden aber vergebens in diesem Liede nach einer Bestätigung der Geschichte forschen. Der Eingang der Kanzone lautet (Mahn, W., 3, S. 38):

*Atressi cum l'olifans*
*Que quan chai no s pot levar*
*Tro que l'autre, ab lo cridar*
*De lor votz, lo levon sus,*
*Et eu segrai aquel us,*
*Quar mos mesfaitz m'es tan greus e pesans;*
*E si la cortz del Puei e 'l ric bobans*
*E l'adreitz pretz dels leials amadors*
*No m relevon, jamais non serai sors;*
*Que deigneson per mi clamar merce*
*Lai on preiars ni merces no m val re!*

Im folgenden beklagt dann der Trobador noch weiter sein Vergehen und gelobt, falls ihm keine Verzeihung werden sollte:

*.... viurai cum lo reclus*
*Sols, ses solatz ....*

Fernerhin erzählt uns der Dichter, er habe seine Dame zwei Jahre lang geflohen; von einer Verbannung jedoch und einem wirklichen Klausnerleben Richards berichtet uns die Kanzone nichts. Weitere Quellen standen dem Biographen vermutlich nicht zur Verfügung. Wir dürfen also wohl dem Urteile von Gaston Paris stattgeben: *Sur ces vers on composa une razo, c'est-à-dire une explication du sujet de la chanson,*

*que les jongleurs récitaient avant de la chanter.*[1]) Die eigentümliche Übereinstimmung mit einer anderen Lebensnachricht muß uns in dieser Annahme noch bestärken. Wir dürfen die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, daß der Biograph Richards aus den Lebensnachrichten Gaucelm Faidits geschöpft hat, zumal die in Betracht kommende Erzählung zu diesem Trobador bessere Unterlagen in der betreffenden Kanzone findet.

Die Frage nach dem Motiv der Novelle wurde in den voraufgegangenen Erörterungen teilweise schon berührt. Neben dem Vergleiche eines unglücklichen Liebenden mit einem gestürzten Tiere, den Richard in der Kanzone durchführt, liegt das tiefere Motiv der Erzählung in jenen Versen, die ich als Leitspruch über den Eingang der Kritik setzte.

Was nun die Komposition und Technik der Novelle angeht, so können wir deutlich mehrere Perioden in der Handlung unterscheiden, deren Endpunkte sich in den beiden ersten Abschnitten mit dem Eintritt und dem Ausscheiden jener Nebenbuhlerin der Frau von Taunay als handelnde Person bestimmen, während die letzte Periode wiederum nur zwischen Richard und der von Taunay spielt. Auch treten im Gange der Handlung verschiedene Höhepunkte hervor, deren erster sich in derjenigen Szene darstellt, in der Richard die Liebe der Frau von Taunay zugunsten ihrer Nebenbuhlerin verschmäht. Dann steigert sich die Handlung erneut zu dem Auftritt zwischen der neuen Geliebten und dem Trobador, dessen Liebe nun ebenfalls verschmäht wird. Einen weiteren Höhepunkt erreicht die Erzählung, als Richard trotz seiner Reue von der alten Geliebten verstoßen wird, um schließlich eine letzte Höhe zu erlangen in der Versöhnung der Liebenden. Die Erzählung ist eine Konfliktsnovelle: im Mittelpunkte der ganzen Handlung steht der Konflikt der Treue. Der Treubruch an der Geliebten wird zum bestimmenden Faktor für das Schicksal des Dichters.

Ist danach die Komposition der Novelle ziemlich klar gegeben, so ist von der technischen Ausführung nicht viel Rühmenswertes zu sagen. Die Einzelszenen sind zu breit an-

[1]) *Rev. hist.* 53, S. 235.

gelegt, worunter der Fortgang der Handlung leidet. Die Gespräche sind über Gebühr ausgedehnt. Als ein besonderer Fehler muß das Verfahren des Biographen angesehen werden, die Dialoge nur in indirekter Rede wiederzugeben. Damit geht der Erzählung ein starkes Moment zur Erhöhung der Spannung verloren. Auch verliert sich der Verfasser zu sehr in Einzelheiten: jede neue Begebenheit wird sorgfältig vorbereitet und begründet. Dies Verfahren hat den Novellisten zu Wiederholungen und unnötigen Bemerkungen verleitet. So heißt es z. B. an einer Stelle: *Ella en fo trista e marrida, e comenset a pregar Ricchaut que non se degues partir d'ella ... E Ricchautz respondet qu'el s'en volia partir al plus tost; & en aissi s'en parti d'ella. E pois quant el ne fo partitz, el se venc a la domna quel n'avia fait partir ...* Ein anderes Beispiel lautet: *E Ricchautz, quant auzi so qu'ella dizia, so fo lo plus trist hom del mon el plus dolenz que mais fos.* Schließlich sei noch bemerkt, daß die Teilung in mehrere Episoden für die technische Ausführung des Ganzen nicht von Vorteil gewesen ist; namentlich hat die Spannung darunter gelitten. Von einer lebendigen und anschaulichen Darstellung können wir kaum reden.

Aus diesen Erörterungen ist schon zu entnehmen, daß die sprachlichen und stilistischen Eigenschaften der Novelle nicht viel Gutes bieten. Die zitierten Beispiele zeigen, daß der Verfasser einen umständlichen und weitschweifigen Ausdruck liebt. Die indirekten Reden zeugen zudem von geringer sprachlicher Gewandtheit. Als Beispiel führe ich die erste Zusammenkunft des Trobadors mit der Nebenbuhlerin seiner Geliebten an: ... *la dompna li comenset a dir con ella se fasia gran meravilla de so qu'el fasia, que tan lonjamen avia amada la soa dompna, & ella nol avia fait null plaser en dreit d'amor, e dis qu'en Ricchautz era tal hom de la soa persona ... que, se Ricchautz se volia partir de soa dompna, qu'ella li faria plaser d'aitan com el volgues comandar ...*

Der Verfasser ist nur teilweise seiner Aufgabe gerecht geworden; immerhin lassen auch die Mängel der Erzählung erkennen, daß der Biograph bemüht war, aus dieser eine wirkliche Novelle zu gestalten. Besser ist dieser Versuch einem italienischen Novellisten gelungen:

Die 64. Erzählung der „Cento novelle antiche".[1])

Ein gewisser Alamanna wird nach einem heißen Turniere, in dem er Sieger geblieben ist, von den anderen Rittern zur Prahlerei verleitet. Seine Geliebte erfährt, daß er sich ihrer gerühmt habe, und gibt ihm zur Strafe den Abschied. Der unglückliche Dichter wird Klausner. An einem Turniere, von dem er Kunde bekommen hat, nimmt er insgeheim teil, wird aber erkannt und jubelnd begrüßt. Doch weigert er sich, zu singen, bevor seine Geliebte ihm verziehen habe. Diese erhört seinen Wunsch, nachdem 100 Barone, 100 Ritter, 100 Edelfrauen und 100 Edelfräulein sie um Gnade gebeten haben.

Die provenzalische Quelle der Erzählung ist unverkennbar. Doch sind die inhaltlichen Momente gegenüber der besprochenen provenzalischen Novelle so sehr verschieden, daß wir diese kaum als Quelle annehmen dürfen. Damit neigen wir der Vermutung von Gaston Paris zu, der eine andere *razo* als Vorlage für den Italiener voraussetzt.[2]) A. Thomas schreibt die Abweichungen von der provenzalischen Lebensnachricht der eigenmächtigen Redaktion des italienischen Novellisten zu.[3])

Was der provenzalischen Novelle vor allem fehlt, Technik und Stil, ersetzt die italienische Erzählung vollauf. Zunächst sind in dieser die einzelnen Szenen nicht über Gebühr ausgedehnt. Die Handlung schreitet in stetigem Szenenwechsel lebhaft fort. Dabei weiß der Verfasser recht anschaulich zu schildern. So erzählt er von der Teilnahme des Trobadors an jenem zweiten Turniere folgendes: *Allora il romito scrisse a un suo amico secreto che 'l dì del torneamento li trammetesse arme e cavallo secretamente ... E l'amico fornì la richiesta del romito, che 'l giorno del torneamento li mandò cavallo & arme; e fu il giorno nella pressa de' cavalieri, & ebbe il pregio del torneamento. Le guardie l'ebbero veduto; avvisarolo; & incontanente lo levaro in palma di mano a gran festa. La gente rallegrandosi abbatterli la ventaglia dinanzi dal viso, e pregarlo per amore che cantasse.* Kurz und treffend wird die entscheidende Szene in der Handlung wiedergegeben: *Nel riposare la sera, e cavalieri si incominciaro a vantare ... E 'l cavaliere non*

[1]) Vgl. Chabaneau, S. 45.

[2]) *Rev. hist.* 53, S. 236, Anm. 1.

[3]) *Giornale di filologia romanza*, 3. Bd., S. 12 f.

*si potè tenere, che non si vantasse ch'avea così bella dama. Or avvenne che ritornò per prender gioja di lei, com'era usato. E la dama l'accomiatò.* Mit Vorliebe verwendet der Novellist auch den Dialog, durchweg nur in direkter Rede. Geschickt wird aus der indirekten in diese übergeleitet, z. B.: *Un giorno avvenne che i donzelli del Po smarriro una caccia, e capitaro al romitaggio detto. Domandolli se fossero del Po. Elli résposero di sì. Et elli domandò di novelle. E li donzelli li presero a contare come v'avea laide novelle; ... che sua dama li avea dato commiato, e niuno sapea che ne fosse addivenuto: „Ma procianamente un torneamento era gridato, ove sarà molto buona gente, e noi pensiamo ch'elli a sì gentil cuore che dovunque elli sarà, si verrà a torneare con noi ...“*

Die Novelle enthält einen starken Widerspruch, den Gaston Paris folgendermaßen kennzeichnet: *Il serait en effet bien plus conforme au code de l'amour courtois que ceux qui implorent la grâce de Richaud le fissent sans connaître sa dame (d'autant plus que si elle lui en veut, dans ce récit, c'est pour s'être vanté d'avoir une belle maîtresse); cependant on voit ici les chevaliers aller la trouver; donc elle était connue de tout le monde.*[1])

Eine längere Besprechung dieser italienischen Nachschöpfung würde über den Rahmen unserer Abhandlung hinausgehen. Wir wenden uns wieder den provenzalischen Novellen zu.

## 2. *Pons de Chapteuil.*

(S. 60) Frauenprobe.

P. v. Ch. hatte Frau Azalais von Mercuer zu seiner Herrin erhoben und feierte sie in seinen Liedern. Die Dame nahm diese wohlgefällig auf und gab dem Trobador mehrfach Zeichen ihrer Huld. Das aber machte den Dichter übermütig und brachte ihn auf den unsinnigen Einfall, sich zum Scheine in eine andere Dame zu verlieben, um die Liebe seiner eigenen Dame auf die Probe zu stellen. Hatte sich jedoch der Trobador gedacht, Frau Azalais würde in Traurigkeit und Herzeleid vergehen, so sollte er sich täuschen: Azalais feierte große Feste und schien von der Abwesenheit des Pons gar keine Notiz zu

[1]) *Rev. hist.* 53, S. 236, Anm. 3.

nehmen. Da ging der törichte Dichter in sich und versuchte reuevoll die Gunst seiner Dame wiederzuerlangen. Doch die sanftesten Töne seiner Leier versagten nun. In seiner Not wandte sich der Ärmste an drei berühmte Damen: Maria von Ventadorn, die Gräfin von Monferran und die Vizgräfin von Albusso, denen es dann auch gelang, die beiden Liebenden zu versöhnen.

Über den Stoff der Erzählung finde ich bei Max von Napolski[1]) folgende Stelle: „Ich muß bemerken, daß bei der Lectüre von Diez' ‚Leben und Werke der Troub.' mir eine ähnliche Liebesgeschichte nicht aufgestoßen. Höchstens könnte man einen Liebeshandel im Leben des Folquet v. Marseille (Diez, p. 240) [2. Aufl., S. 198] zur Vergleichung heranziehen." Zunächst ist dieser Vergleich gänzlich unangebracht, wie eine Lesung der betreffenden Biographie dartut. Dann beruht diese ganze Bemerkung auf ungenügender Kenntnis der Trobadorbiographien, die zwei der in Rede stehenden Begebenheit sehr ähnliche Vorfälle enthalten. Auf die Übereinstimmung der Lebensnachricht des Pons mit einem Ereignis aus dem Leben des Bertran de Born hat Stimming schon hingewiesen.[2]) Ferner liegt eine ähnliche Geschichte in der Biographie Wilhelms von Balaruc vor, die wir später noch zu besprechen haben.

Den Beweisen, die Napolski für die Unechtheit der Biographie des Pons ins Feld führt, ist nichts hinzuzufügen. Ich beschränke mich darauf, das Schlußergebnis der Beweisführung mitzuteilen: „Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergibt sich: einmal, daß Theil II. der provenzalischen Biographie [d. i. die nun uns vorliegende Novelle] nicht im Originale [d. i. Biographie I; vgl. darüber S. 41 dieser Abhandlung] gestanden hat, sondern späteren Datums ist, und dann, daß die in diesem Theile erzählte Liebesgeschichte offenbar nach den Gedichten angefertigt ist. Da nun aber diese hierüber keineswegs bestimmte Angaben von der Beschaffenheit bieten, daß sie uns die Richtigkeit des biographischen Berichtes darzuthun vermöchten, sondern nur höchst dunkle, zweideutige Stellen aufweisen, die der Verf. von Theil II. ganz willkürlich deutete,

[1]) Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill, Halle 1879.
[2]) Vgl. Stimming, S. 18.

so können wir weder seine Darstellung der Liebesgeschichte als glaubwürdig anerkennen, noch auch angeben, ob Ponz überhaupt ein Liebesabenteuer der Art bestanden habe.“ [1])

Eines der beliebtesten und verbreitetsten Motive kehrt in unserer Novelle wieder. Schon die angeführten provenzalischen Parallelen lassen dies erkennen, und wohl jedes Volk zählt in seiner Literatur Erzeugnisse, die sich mit dem Motiv der Frauen- oder Liebesprobe beschäftigen. Es kann füglich auch die Grundidee der berühmten Novelle des Cervantes *„El curioso impertinente“* hierhergerechnet werden; in dieser Erzählung ist es ein Ehemann, der die Treue seiner Gattin, in der Biographie des Pons ein Dichter, der die Liebe seiner Dame erproben will. Boccaccio behandelt ein ähnliches Motiv in der siebenten Novelle des gleichen Tages. In der Einleitung zu dieser Abhandlung (vgl. S. 14) hatten wir Gelegenheit, einer andern Version des Motivs in der provenzalischen Versnovelle des Raimon Vidal „Castia-gilos“ zu begegnen. Schon diese Zusammenstellung läßt einen Blick in die große Verbreitung des Motivs der Frauen- oder Liebesprobe tun. Eine jüngst erschienene Abhandlung über die oben zitierte Novelle des Cervantes enthebt mich weiterer Nachweise. [2])

Von der Komposition und Technik der Lebensnachricht des Pons bleibt nicht viel Gutes zu sagen. Der Gang der Handlung ist ziemlich klar gegeben, ohne daß jedoch ein Aufbau nach bestimmten Gesichtspunkten zu erkennen wäre. Von der Erzählung als einer Konfliktsnovelle zu reden geht nicht an. Der Verfasser hat es nicht verstanden, die Handlung etwas lebendig zu gestalten; so entbehrt die Novelle der spannenden Momente. Die Ereignisse folgen gemessen aufeinander und verlieren durch diese verhältnismäßig trockene Darstellung ein gut Teil an Interesse. Die einleitenden Bemerkungen sind kurz und gut gehalten. Dann eröffnet der Biograph die Handlung mit einem theoretisierenden Satze: *Et estan en aquel gaug & en aquel alegrier ab ela, ac voluntat, aisi com fols amics que no sap ni pot sufrir gran benanansa, de proar si ela li volia be.* Mit dieser Belehrung ist es noch

[1]) A. a. O. S. 29.

[2]) Georg Babinger, Wanderungen und Wandelungen der Novelle von Cervantes *„El curioso impertinente“*, Diss. München 1911 (RF. 31 Bd., 2. Heft).

nicht genug. Bald darauf heißt es: *Et el, com fols que nos recre tro qu'a pres lo dan, comensec se a lunhar de madona n' Alazais.* Auch von Häufungen und Wiederholungen ist die Erzählung nicht frei. Einmal spricht der Biograph davon, daß der Trobador *ac voluntat, aisi com fols amics . . . de proar si ela li volia be.* Im folgenden heißt es dann: *E si accordava en son fol cor qu'el fezes semblan que s'entendes en madona Audiart . . . E si fetz aquest pensamen, que si a sa dona pezava s'el se lonhava d'ela, adoncs poiria saber qu'ela li volia be; . . . Et el, com fols que nos recre tro qu'a pres lo dan, comensec se a lunhar de madona n'Alazais.* Die Handlung erleidet natürlich durch überflüssige und umständliche Zusätze dieser Art, die im Grunde genommen doch nur immer dasselbe besagen, eine Verzögerung in ihrem Fortschritt.

Die zitierten Beispiele deuten zugleich die Sprache und den Stil des Verfassers an. Doch ist hier ein Unterschied zu machen: der erste Teil der Biographie ist in der umständlichen und weitschweifigen Ausdrucksweise abgefaßt, die wir oben charakterisierten, während der zweite Teil, der auch inhaltlich besser gehalten ist, stilistisch mehr zu loben ist. Hier vermeidet der Novellist überflüssige Zusätze und bringt in wenigen Worten die Handlung besser vorwärts. Zugleich lassen diese kurzen Sätze eine größere sprachliche Gewandtheit erkennen als sie dem ersten Teile der Biographie eigen ist. Ich beschränke mich auf ein Beispiel: *Pons de Capduelh anet domnejan per Proensa longa sazo, e fugen las honors de madona n'Alazais. E quant el vi e saup qu'ela no s'en mostrava irada, nil mandava messatge ni letras, & el penset que mal avia fag; e comenset a tornar en la sua encontrada, e parti se de la fola proazo qu'el avia faita.*

Wir dürfen unser Urteil über die Novelle dahin zusammenfassen, daß der provenzalische Biograph bezüglich der Darstellung den Anforderungen einer Novelle nur z. T. genügt hat, daß uns ferner die mutmaßliche Entstehung der Biographie (vgl. oben) zu der Annahme berechtigt, der Verfasser habe, sich auf einige dunkle Liederstellen stützend, ein bekanntes novellistisches Motiv auf das Leben des Trobadors übertragen. So liegt die besondere Bedeutung der Novelle vornehmlich nach der inhaltlichen Seite.

Indem wir uns nun zu denjenigen Erzählungen wenden, die mit mehr Recht als Novellen gelten können, nehmen wir zunächst eine Lebensnachricht vorweg, die inhaltlich mit der zuletzt besprochenen *razo* mancherlei Berührungspunkte hat.

### 3. *Guilhem de Balaruc.*

(S. 72) Liebestorheit.

W. v. B. war verliebt in Frau Wilhelma, Gattin des Herrn von Jaujac. Die Dame freute sich seiner Huldigungen und erwiderte seine Liebe. Wilhelms Freund, Peire von Barjac, unterhielt mit einer Dame Liebesbeziehungen, die ebenfalls in Jaujac wohnte. Als dieses Paar sich einmal heftig erzürnte, versöhnte Wilhelm die Liebenden, *don Peire fo alegres pus que quan la conques de premier; don el mezeis lo dis an Guilhem.* Dies brachte den Trobador auf den unsinnigen Einfall, *qu'el o volia esproar, sil jois de recobrar amor de domna era tan grans com lo jois del gazaing premier.* Wilhelm verließ plötzlich Jaujac. Bald vermißte die Edelfrau seine Gegenwart und bat ihn brieflich um die Gründe seines Ausbleibens. Der Trobador ließ die Geliebte ohne Antwort, und als sie ihn durch einen Ritter um Vergebung bitten ließ, wenn sie ihm etwas zuleide getan habe, nahm er den Boten sehr ungnädig auf und fertigte ihn mit dem zweideutigen Bescheide ab: *que nol dissera la occaizo, car el sabia be qu'ela era tals qu'el non volia esmenda nil devia perdonar.* Da beschloß Wilhelma, die Liebe zu dem Trobador aus ihrem Herzen zu verbannen.

Nach langer Zeit ging der Dichter in sich und dachte an die vergangenen schönen Tage. Die Erinnerung führte seinen Weg nach Jaujac. Hier übernachtete er als Pilger in dem Hause eines Bürgers. Die Schloßherrin erfuhr von seiner Anwesenheit, und nun geschah etwas ganz Merkwürdiges: die Liebe faßte sie so sehr, daß sie zu nächtlicher Stunde mit einer Dame und einem Edelfräulein das Schloß verließ und den Trobador aufsuchte. In seiner Schlafkammer warf sie sich vor ihm auf die Knie, bat ihn um Verzeihung *e baisset sa benda per lui bayzar.* Diese Erniedrigung erreichte jedoch bei Wilhelm das Gegenteil: unter Stößen und Schlägen trieb er die Ärmste hinaus. Bald gereute ihn seine Untat und so

stieg er des andern Morgens aufs Schloß, Frau Wilhelma um Verzeihung zu bitten; doch die ließ ihn vor die Türe werfen.

Herr Bernhard von Anduse vermittelte schließlich zwischen den Liebenden. Die beleidigte Edelfrau wollte dem Dichter jedoch nur dann verzeihen, wenn er ihr den Nagel seines kleinen Fingers mit einem Reuelied überreiche. Mit Freuden unterzog sich Wilhelm einer hochnotpeinlichen Prozedur, ließ sich den Nagel ziehen und eilte mit seinem Sühnelied nach Jaujac, wo die Versöhnungsszene stattfand.

Was die historische Glaubwürdigkeit der Erzählung anbetrifft, so ist zunächst zu sagen, daß die in der Biographie erwähnte Kanzone[1]) nur sehr wenige und unbestimmte Anspielungen auf jene Begebenheit enthält. Doch steht das Lied mit der *razo* nicht im Widerspruch. Die Kanzone hat den Charakter eines Sühnegedichtes, in welchem Wilhelm eine Dame inständig um Verzeihung bittet. Die Geliebte nennt er jedoch nicht bei ihrem Namen. Obschon uns nun die Unterlagen für eine genauere historische Kritik der Erzählung fehlen, dürfen wir bei dem romantischen Charakter der Erzählung die Vermutung aussprechen, daß der Biograph bei der Erläuterung jener Kanzone mit seiner Phantasie nachhalf, wo seine Kenntnisse sich erschöpften, daß demnach die Lebensnachricht größtenteils als ein Produkt der Erfindung anzusehen ist.

Die Novelle stellt eine eigenartige Version der vielen Motive dar, die sich unter der Grundidee der Frauen- oder Liebesprobe begreifen (vgl. oben, S. 96). Der Trobador will erproben, *sil jois de recobrar amor de domna era tan grans com lo jois del gazaing premier.*

Dieses hervorragend novellistische Motiv hat der Verfasser in mustergültiger Weise auszunützen verstanden. Wir haben es wiederum mit einer Konfliktsnovelle zu tun. Der Aufbau der Handlung kennzeichnet sich in großen, klaren Zügen. In der Einleitung gibt der Verfasser die für das Verständnis der späteren Ereignisse notwendigen Erläuterungen. Mit jener Antwort Peires von Barjac tritt das erregende

[1]) Abgedruckt bei Mahn, W., 3. Bd., S. 41.

Moment in die Handlung ein, die sich nun stufenförmig bis zur Katastrophe, als welche wir jene nächtliche Szene anzusehen haben, entwickelt. Die Handlung klingt dann schließlich aus in der Versöhnung der beiden Liebenden.

Das Ganze ist mit vollendeter Technik ausgeführt. Das gilt zunächst von der planmäßigen Steigerung, welche die Handlung von dem Beginne des Konfliktes an erfährt. Mit der Folgerung, die Wilhelm aus den Worten seines Freundes Peire zieht, hebt die eigentliche Handlung an, die in ihrem Fortgange unsere Anteilnahme stetig steigert. Mit feinem Verständnis weiß der Novellist die Verwicklung noch enger zu gestalten durch den doppelsinnigen Bescheid, den der Trobador dem Boten seiner Geliebten gibt: *que nol dissera la occaizo, car el sabia be qu'ela era tals qu'el non volia esmenda nil devia perdonar.* Die Katastrophe ist mit besonderem künstlerischen Geschick gezeichnet. Die Szene entrollt sich vor uns zu einem anschaulichen und lebenswahren Bilde: *Madona Guilhelma saup qu'el era en vila; e can venc la nueg, que las gens foron a leit, & ela issi del castel ab una dona & una donzela, e venc a l'alberc on el jazia; e se fetz mostrar on jazia Guilhems de Balaun, e venc s'en a la cambra on jazia, e mes se de ginolh denan el, e baisset sa benda per lui bayzar, e queret li perdo del tort qu'ela non avia; & el no la volc recebre ni perdonar, ans baten e feren la casset de denan se.* Die Handlung hat ihren Höhepunkt erreicht. Auch der Ausgang der Begebenheit steht unter dem Zeichen einer Künstlerhand: der Trobador bereut bald seine Untat, *e levet se mati e venc s'en al castel e dis que parlar volia ab madona Guilhelma per querre perdo. E la dona Guilhelma, cant o auzi, fetz li donar comjat, e dis nol veiria, e fetz lo gitar del castel vilanamens.* Einfach und ergreifend wird die Versöhnungsszene geschildert: *e fetz son vers e venc s'en a Jaujac, el e mosenher Bernatz. Madona Guilhelma issi lor encontra; en Guilhems gitet se de ginolhs denant ela, queren merce e perdo, e presentet li la ongla. Ela fon piatoza e levet lo sus; & intreron se tuit tres en una cambra & aqui ela lo perdonet, baysan & abrassan. E retrais li son cantar, & ela l'entendet alegramen.* Geschickt kehrt dann der Erzähler mit dem Schlußsatze zum Ausgang der Handlung und zu der Grundidee des Ganzen zurück: *E pueys ameron se*

*pus fort trop que non avian fag enans.* Will der Novellist die Seelenstimmung der handelnden Personen wiedergeben, so tut er dies in wenigen, aber prägnanten Worten. Ich führe einige Belegstellen an: *E can venc un jorn en Guilhems se comenset pensar com per son fol sen el perdia gran joy e gran benanansa; e si montet a caval, e venc s'en a Jaujac.* Von der unglücklichen und mißhandelten Edelfrau heißt es: *e la domna s'en anet trista e grama e dolenta a son alberc, ab cor que mais nol vis nil parles; e penedet se de so qu'amors li avia fach far.* Nachdem Wilhelma den Trobador aus dem Schloßhofe hat hinauswerfen lassen, *en Guillems anet s'en tristz e plorans, e la dona remas dolenta e penedens de la humilitat c'avia facha.* Ein Unterton klingt durch die Erzählung: die Allgewalt der Liebe zwingt Trobador und Edelfrau in ihren Bann; diese *penedet se de so qu'amors li avia fach far,* Wilhelm nimmt mit Freuden die schmerzhafte Sühne auf sich. So setzt der Novellist in seiner Erzählung zugleich der Idee einer großen wahren Liebe ein Zeichen der Erinnerung, derjenigen Liebe, die doch alles vermag, „wenn man ihr alles versagt". Dem unglücklichen Einfall des Trobadors ist damit zugleich der versöhnende Gedanke einer Liebe gegeben, die im Unglück ihre Läuterung und beste Lebenskraft empfängt.

Es erübrigt sich, nach den reichlich zitierten Beispielen noch ein besonderes Wort über Sprache und Stil des Verfassers zu sagen. Ich beschränke mich daher auf eine Übersicht. Der Biograph ist ein guter Erzähler: Worte und Wendungen weiß er mit großem Geschick zweckentsprechend zu formen. Von umständlichen und weitschweifigen Redensarten findet sich nirgends eine Spur, ebenso hält sich der Verfasser von überflüssigen Zusätzen und Wiederholungen fern. Die ganze Erzählung bewegt sich in einer natürlichen und ungezwungenen Sprache.

Wir dürfen nach diesen Erörterungen von der Erzählung als einer künstlerisch vollendeten Novelle sprechen.

Von den noch verbleibenden Trobador-Novellen werde ich die Dialogerzählungen erst an letzter Stelle nennen. Die übrigen Novellen bespreche ich nach der Reihenfolge bei Chabaneau, da eine besondere Gruppierung nicht möglich ist.

## 4. *Jaufre Rudel.*

(S. 10)

„Wohl freu' ich mich der Liebe nie,
Entgeht mir diese Liebe fern.
Weiß nichts, so schön und hold wie Sie,
In keiner Gegend nah und fern:
So hoch ist sie und ohne Gleich,
Ich wollt' im Sarazenenreich
Gefangner sein, wenn's ihr gefiel."

(Diez.)

*Jaufres Rudels de Blaia si fo molt gentils hom, princeps de Blaia; & enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo gran ben e per la gran cortezia qu'el auzi dir de lieis als pelegrins que vengron d'Antiochia, e fetz de lieis mains bons vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de lieis vezer, el se crozet, e mes se en mar, per anar lieis vezer. Et adonc en la nau lo pres mout grans malautia, si que cill que eron ab lui cuideron que el fos mortz en la nau; mas tan feron qu'ill lo conduisseron a Tripol en un alberc com per mort. E fo fait a saber a la comtessa, e venc ad el al sieu lieich e pres lo entre sos bratz. Et el saup qu'ella era la comtessa, si recobret lo vezer, l'auzir el flairar; e lauzet Dieu el grazi queill avia la vida sostenguda tro qu'el l'ages vista. Et en aissi el moric entrels braz de la comtessa; & ella lo fetz honradamen sepellir en la maison del Temple de Tripol. E pois en aquel meteis dia ella se rendet monga, per la dolor que ella ac de lui e de la soa mort.*

Um keine der Trobador-Biographien ist, was die historische Kritik angeht, der Kampf der Meinungen so groß und hartnäckig gewesen als um die verhältnismäßig kurze Lebensnachricht Jaufre Rudels. In seinen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst"[1]) gibt A. W. v. Schlegel mit einem allgemeinen Urteile über die Biographien der Trobadors, die ihm nur aus der Überlieferung des Nostradamus bekannt waren, ein besonderes über die Biographie Jaufre Rudels: „Die Geschichten scheinen nur so viel Glauben zu verdienen, als sie mit dem Geiste der Zeit übereinstimmen und in den Gedichten selbst bezeugt werden. Beydes ist der Fall im höchsten Grade mit der so willkührlichen und zarten Liebe

[1]) 3. Bd., S. 172.

zu einer Gräfin von Tripolis, deren Märtyrer Jaufret Rudel ward." Eine große Spanne Zeit trennt dieses Urteil von dem Aufsatze von Gaston Paris,[1]) der mit gewohnter Schärfe und Gründlichkeit Wahres von Falschem schied und dem Streiten der Geister endgiltig ein Ende machte. Hin und her hat der Kampf der Meinungen gewogt: Diez glaubte sich in der Hauptsache für die Wirklichkeit der Begebenheit entscheiden zu müssen; ihm sind andere Gelehrte, insbesondere Stimming, gefolgt. Nur einer fand sich, der vor Gaston Paris die Wahrheit der Geschichte anzweifelte, Edmund Stengel.[2]) Ihm trat Stimming in seiner Ausgabe Jaufre Rudels[3]) entgegen und seine Ansicht blieb die herrschende, bis Gaston Paris seine schon früher geäußerte Ansicht[4]) von der Unwahrscheinlichkeit der Liebesgeschichte in entscheidender Weise begründete. „Sind wir dadurch auch um eine schöne Vorstellung ärmer geworden, so hat G. Paris uns doch wieder in der Erkenntnis gefördert, und seine Schrift beansprucht sowohl wegen der Gründlichkeit der Erörterung und Eleganz der Beweisführung als auch wegen der Ergebnisse methodischer Natur, welche sich aus ihr ziehen lassen, eine ganz besondere Beachtung."[5]) Es zeugt einesteils für die Leistung des großen französischen Romanisten, dann aber auch für die Persönlichkeit Stimmings, wenn dieser in jüngster Zeit sich zu der Auffassung von Gaston Paris rückhaltlos bekennt.[6])

Die Geschichte Jaufre Rudels hat zu manchen literarischen Nachschöpfungen Anregung gegeben. Uhland kleidet den Stoff in die Romanze „Rudello", die den Liederzyklus „Sängerliebe" eröffnet. Der Schluß des Gedichtes lautet:

„Ihren Sänger ehrt die Herrin
Durch ein prächtiges Begängniß,
Und ein Grabmal von Porphyr
Lehrt sein trauriges Verhängniß.

---

[1]) *Jaufré Rudel, Rev. hist.*, 53. Bd., S. 225 ff.

[2]) *Li romans de Durmart le Galois* (Tübingen 1873), S. 504 ff.

[3]) Der Troubadour Jaufre Rudel (Berlin 1886), S. 22 ff.

[4]) *Histoire Littéraire de la France*, XXX, S. 152.

[5]) O. Schultz, Archiv 92, S. 218.

[6]) Stimming, „Aus der Geschichte der romanischen Philologie", Rektoratsrede, Gottingen 1911, S. 5.

Seine Lieder läßt sie schreiben
Allesammt mit goldnen Lettern,
Köstlich ausgezierte Decken
Giebt sie diesen theuren Blättern.

Liest darin so manche Stunde,
Ach, und oft mit heißen Thränen,
Bis auch sie ergriffen ist
Von dem unnennbaren Sehnen.

Von des Hofes lustgem Glanz,
Aus der Freunde Kreis geschieden,
Suchet sie in Klostermauern
Ihrer armen Seele Frieden."

Heinrich Heine gibt die Geschichte Jaufres in dem „Romancero" wieder. Englische Nachschöpfungen haben *Swinburne* und *Mary Robinson* zum Verfasser. In Italien wurde *Giosué Carducci* der Sänger Rudels. Die letzte französische Bearbeitung des Stoffes, das Drama *„La Princesse lointaine"*, stammt von *Edmond Rostand.*

Das Motiv einer Liebe *senes vezer*[1]) begegnet uns hier nicht zum ersten Male in den Biographien der Trobadors, findet jedoch nur bei dem Biographen des Jaufre Rudel eine gebührende Verwertung. Es braucht nicht des Hinweises auf die zahlreichen Nachschöpfungen, um zu erkennen, welch hoher dichterischer Wert in dem Stoffe sich birgt. *„Ce n'est bien en effet qu'une fiction que cette histoire, mais c'est une belle et significative fiction, et le jongleur inconnu qui l'a trouvée a fait œuvre de poète plus sans doute que dans les strophes qu'il construisait laborieusement suivant les règles compliquées de l'art de dictar. Il a le rare honneur d'avoir vraiment créé un mythe, et un mythe assez profond pour qu'il ait tenté et doive encore peut-être tenter plus d'un vrai poète. C'est un des symboles les plus touchants et les plus doux de l'éternelle aspiration de l'homme vers l'idéal: il s'en éprend sur ce qu'il en imagine, il risque tout pour l'atteindre, mais ses forces s'épuisent à mesure qu'il se rapproche du but, et au moment où il va le toucher il tombe frappé par la mort. Heureux encore celui qui, comme Jaufré Rudel, voit un instant, fût-ce l'instant suprême, son rêve réalisé se pencher vers lui, et qui meurt*

[1]) C. Appel (Archiv 107, S. 338ff.) erklärt die geheimnisvolle Liebe Rudels aus der Marienminne.

*en emportant sur ses lèvres le baiser pour lequel il a donné sa vie!*[1])

Die Lebensnachricht Jaufre Rudels ist eine Konfliktsnovelle. Um den Trobador und seine geheimnisvolle Liebe gruppieren sich wie in einem Drama alle Ereignisse. Dabei ist deren einheitlicher Zusammenhang vollkommen gewahrt. In den einleitenden Bemerkungen werden wir kurz mit Personen und Umständen bekannt gemacht. Dann hebt die Handlung an: *E per voluntat de lieis vezer, el se crozet, e mes se en mar, per anar lieis vezer.* Die Steigerung der Handlung ist mit gutem Geschick durchgeführt. Der Erzähler hat es verstanden, die ganze Seele des Zuhörers in seinen Bannkreis zu zwingen. Das Ganze spielt sich vor uns ab wie ein Drama auf der Bühne, das unsere innigste Teilnahme erweckt: wir wünschen dem Schiffe, das den Dichter zu seiner Geliebten bringen soll, glückliche Fahrt und zürnen dem Geschick, das ihn an den Rand des Grabes führt. Noch lebt ein Hoffnungsstrahl: es ist uns, als müsse der Todesschatten weichen, als der Arme die Ersehnte erblickt und grade dann erfolgt die Katastrophe. Ein letzter Sonnenstrahl lichter Freude verklärt den Untergang des Dichters. Gaston Paris betont mehrmals das Rührende an der Erzählung. Und in der Tat bewegt diese kurze Lebensnachricht unser Herz in besonders reichem Maße.

In dem Verzichtleisten auf alles Beiwerk und auf jeglichen Schmuck liegt ein Hauptreiz der Novelle. Grade diese einfachen Sätze und Wendungen geben der Erzählung ein besonderes Gepräge und wecken mehr als eine langatmige Schilderung das Interesse des Zuhörers. Zugleich ist die Biographie eine treffliche Charakteristik des Trobadors als eines Martyrers der Liebe und ein Preis auf die Schönheit der Geliebten, die zu besingen Jaufre nie müde ward. Es ist eine eigene Fügung des Schicksals, daß des Dichters Andenken durch die Nachricht über sein Leben immerdar fortleben wird. *Jaufré Rudel est moins connu par les six poésies qu'il nous a laissées que par la touchante et romanesque histoire que raconte en tête des ces poésies son antique biographe provençal.*[2])

[1]) Gaston Paris a. a. O. S. 256. [2]) Ebendort S. 225.

## 5. *Gausbert de Puycibot.*

(S. 49) Sündige Liebe.

G. v. P. wurde schon als Kind in ein Kloster gesteckt, das er in reiferem Alter *per voluntat de femna* verließ. Savaric von Mauléon wurde sein Gönner und ermöglichte ihm durch den Ritterschlag und große Schenkungen, ein Edelfräulein heimzuführen. Als der Trobador einmal in Spanien weilte, entführte ein englischer Ritter die Gattin Gausberts, die dieser zurückgelassen hatte, *e tenc la longa sazo per druda, e pueis la layset malamens anar.* Auf seiner Heimfahrt herbergte Gausbert in einer Stadt. Am Abend ging er *per voluntat de femna* in ein Haus, in dem ein schönes Edelfräulein weilen sollte. Der Trobador erkannte in diesem seine Gattin, und nun war *grans dols entr'els & grans vergonha.* Gausbert blieb die Nacht bei seiner Gattin. Am folgenden Tage brachte er sie in ein Kloster; er selbst ließ fortan Leier und Gesang.

Bei dem Mangel an geschichtlichen Unterlagen kommen uns die Lieder des Trobadors auch nicht entgegen. Diese enthalten nur einige allgemein gehaltene Anspielungen, wie sie sich in den Liedern fast sämtlicher Trobadors finden, die wir daher nicht als Quelle für die Lebensnachricht benützen können. Der romantische Charakter der Erzählung, die unbestimmten Angaben bei der Schilderung der Hauptbegebenheit — der Biograph nennt weder die Gattin des Dichters noch ihren Verführer beim Namen, ebensowenig wird die Stadt näher bezeichnet, in der die beiden Gatten sich wieder treffen — lassen uns berechtigte Zweifel an der Wirklichkeit der Lebensnachricht hegen.

Das Motiv der Erzählung ist von ergreifender Tragik. Die sündige Liebe, deren sich die beiden Gatten schuldig machen, die Strafe und Sühne des Vergehens, bilden ein in hohem Grade dichterisches Moment. So werden wir es auch verstehen, wenn Paul Heyse die Biographie Gausberts ohne wesentliche Veränderungen für seine Novelle „Ehre über Alles" verwendete. Dieser Fall steht unter den „Troubadour-Novellen" Heyses einzig da.

Auch die Erzählung zu Gausbert gehört zu den Konfliktsnovellen. Die Verwicklung hebt eigentlich schon an mit der sonderbaren Nachricht: *per voluntat de femna issic del monestier.* Dieser Charakterzug des Dichters wird entscheidend für seine ferneren Schicksale. Es fehlt auch nicht der Hinweis auf einen besonderen Wesenszug der Dame: *ela nol volia amar, si nos fezes cavaliers e no la tolgues per molher.* Dann setzt die Handlung ein, die nach der Art der Biographie Jaufre Rudels in großen Zügen gezeichnet ist. Der Novellist verweilt nicht bei dem einzelnen und erzählt nur in gedrängten Worten. Doch erzielt er mit dieser Art der Schilderung eine ähnliche Wirkung wie sie die Geschichte Jaufre Rudels auf uns ausübt. Noch einmal werden wir vor der Katastrophe auf jenes Motiv hingewiesen, das schon einmal in Gausberts Leben entschied, das ihm nun zum Verhängnis wird. Die *voluntat de femna* verleitet ihn zu sündiger Liebe und zum Treubruch an seiner Gattin; die Tat rächt sich, noch ehe sie geschehen. Die Katastrophe wird kurz und ergreifend geschildert: *E cant venc lo ser, el anet defora per voluntat de femna, & intret en l'alberc d'una paubra femna, quel fon dig que lainz avia una bela donzella. Et el intret e trobet que aquela era la soa molher; e can la vi, fon grans dols entr' els & grans vergonha. Ab leis estet aquela nueg, e l'endeman s'en anet ab ela, e menet la en una mongia.*

Der Stil des Verfassers ist in diesen Erörterungen schon angedeutet. Was uns an der Erzählung besonders auffällt, ist die realistische Ausdrucksweise: *per voluntat de femna issic del monestier* und später heißt es: *cant venc lo ser, el anet defora per voluntat de femna.* Eigentümlich mutet uns die Bemerkung an, daß die beiden Gatten, obschon sie großen Schmerz und große Scham über ein solches Wiedersehen empfanden, dennoch die Nacht miteinander verbrachten. — Im übrigen ist hier noch einmal zu wiederholen, was wir vordem an der Biographie Jaufre Rudels hervorzuheben hatten: eine kurze und bündige Ausdrucksweise, deren Hauptanziehung in dem Verzichtleisten auf jeden Schmuck der Rede liegt. Diese Art der Darstellung übt namentlich bei der Schilderung des Wiedersehens der beiden Gatten eine eigenartige und fesselnde Wirkung aus.

## 6. *Lanfranc Cigala.*

(S. 105) Liebe und Pflicht.

Zwei waffenberühmte Brüder und Ritter, die sich in den Besitz ihrer Burg teilten, liebten zwei Damen, die auf einem drei Meilen von ihnen entfernten Schlosse wohnten. Die beiden Brüder lagen im Kriege mit mächtigen Feinden und hatten untereinander abgemacht, keineswegs zusammen einmal ihre Burg zu verlassen; einer sollte immer Wache halten. Da wollte es das Unglück, daß sie in diesen kriegerischen Zeiten von ihren Damen auf den nämlichen Tag eingeladen wurden, ohne daß der eine von des anderen Bescheid wußte. Als nun schließlich beide mit ihrem Vorhaben herausrückten, wollte keiner vor dem andern zurückstehen, und das Ende vom Liede war, daß sich beide in einer stürmischen und regnerischen Nacht auf den Weg machten. Unterwegs hörten sie Reiter herannahen; da schlugen sich die Brüder seitwärts in das Gebüsch und belauschten die Fremden. Diese erzählten einander, wie sie sich freuten, bald bei den wackeren und ritterlichen Brüdern zu sein, die ihnen sicherlich ein Obdach gewähren würden. Als die Lauscher aus fremdem Munde ihr Lob hörten, empfanden sie Freude und Trauer zugleich. Aufs neue stritten sie, wer heimkehren solle. Schließlich ging der eine zu seiner Dame, während der andere heimwärts ritt, die fremden Ritter zu empfangen.

Die Begebenheit gründet sich hauptsächlich auf die erste Strophe einer Tenzone, die Lanfranc Cigala mit einer gewissen Wilhelma von Rozers[1]) gewechselt hat. Die betreffende Eingangsstrophe lautet:[2])

*Na Guillelma, man cavalier arratge*
*Anan de nueig, per mal temps que fasia,*
*Si plagnian d'alberc en lor lengatge,*
*Auziron dui bar que, per drudaria,*
*S'en anavan vas lur domnas non len*
*L'us sen tornet per servir cella gen*
*L'autre s n'anet vas sa domna corren.*
*Qals d'aquels dos fes miels so que 'l taignia?*

---

[1]) Vgl. Chabaneau, S. 105, Anm. 3.
[2]) Vgl. Mahn, W., 3. Bd., S. 127.

Diese Verse scheinen also den Vorfall zu bestätigen. Doch ist es immerhin eigentümlich, daß auch in dem Tenzonenwechsel die Namen der betreffenden Ritter nicht angeführt werden. Der Biograph entnahm die Begebenheit der betreffenden Tenzone, die er auch als Quelle anführt, und gestaltete die Angaben des Dichters in freier Weise zur Novelle um. Der wahre Sachverhalt war dem Verfasser der Lebensnachricht genau so unbekannt wie uns, sonst brauchten wir wohl die Namen der beteiligten Personen und die nähere Bezeichnung des Schauplatzes der Handlung nicht zu vermissen.

Die Erzählung gehört, wie die meisten schon besprochenen Stücke, zu den Konfliktsnovellen. Ihr Hauptwert liegt nach der künstlerischen und technischen Seite hin.

Der Konflikt dreht sich um das Motiv der Novelle, das auch in jenem Tenzonenwechsel maßgebend ist: es ist der Widerstreit zwischen dem Gebote der Liebe, das dem Ritter unbedingte Gefolgschaft auferlegt und der Pflicht der Gastfreundschaft, der ein wahrer Ritter stets zu genügen hat.

An dem Aufbau der Handlung ist nichts Bemerkenswertes zu erkennen. Dagegen hat sich der Verfasser bemüht, eine gewisse Lebendigkeit der Darstellung zu erreichen. So schildert er z. B. den ersten Wortstreit der beiden Brüder: *Chascus ditz son message. Aisi commenset l'uns a dir & a jurar que non remanria per ren del mon; e l'autre atressi. Et anc non se volc neguns acordar de remaner, per prec del autre, ni per besogna de lor chastel; anz se mistrent en la via.* In der Tenzone spricht der Trobador von einem *„mal temps"*, der Novellist erweitert: *sapchatz qu'ell era fort mal tempz de ploia e de ven e de neu; & aiso fo contra la nuech.* Anschaulich ist die nächtliche Szene im Walde geschildert, in welcher ein kurzer Dialog wirksam zur Geltung kommt: *E pauc foron annat qu'ill ausiren cavaliers devers l'autra part, don ell s'osteron de la via, aprop d'un boison. Et auzian quell cavalier dision: „Deus nos don bon ostal annuech!" Ez autre respondia: „Se Deus garda de mals los dos fraires, nos aurem ben quant nos er ops, e serem ben acuilhit e gent onrat e servit, qu'il son los plus valenz cavaliers del mon, els plus cortes, qu'en autra guisa non trobariam nos ostal a tres leguas aprop de lor."* Sonstige spannende Momente sind der Novelle nicht eigen. Die Ge-

wissenhaftigkeit, mit welcher alles behandelt wird, wirkt auf den Gang der Handlung hemmend ein und ist der Darstellung auch nicht immer von Nutzen. So heißt es z. B. im Anschlusse an die zitierte Szene: *D'aquel plaig agron li dui fraire alegressa del ben qu'ausian dir d'els, e tristessa que non era l'uns de lor al mens al castel. Si que chascuns preget l'un l'autre que tornes de cors a lor castel; & aguen gran questions ensems.*

Man sieht schon an diesen Beispielen, daß der Verfasser eine Vorliebe für sprachliche Häufungen und breit angelegte Schilderungen zeigt. Es fehlt der Erzählung der kurze prägnante Ausdruck anderer Lebensnachrichten, die wir vorher besprochen haben. Die beiden Ritter werden z. B. charakterisiert: *Ez eron ric de cor e de sen e d'armas e d'aver, e bel e jove de lor cors; & eron ric d'amor e de dompnei e de totz faitz plazens; & eron pros d'armas e maistre de guerra.* Und von ihrem Minnedienst sagt der Novellist: *Et sobre tos los autres amadors amavan per amors doas domnas bellas & ensegnadas e gentilz, per lascals eil feron maintz faitz d'agradatge, aisi com se fai per amor de domnas bellas, cortz, bels torneis, rics dons e bels acuillimenz, e fort se feron presar. Et fort anet loing lo resons de lor rics affars.*

Immerhin beweist auch durch die Art der Darstellung der Verfasser sein Bestreben, aus jenen Tenzonenversen eine wirkliche Novelle zu gestalten. Das Motiv zu dieser ist glücklich gewählt, die technische Ausführung im allgemeinen ziemlich gelungen, während die sprachliche und stilistische Seite der Erzählung einige Mängel aufweist.

Die Novelle bildet insofern eine Überleitung zu den uns noch verbleibenden Lebensnachrichten, als in ihr ein kleiner Dialog zur Verwendung kommt. In den nun folgenden Novellen steht der Dialog im Vordergrunde der Handlung.

### 7. *Raimbaut de Vaqueiras.*

(S. 86, Nr. 1) Liebeslist.

R. v. V. verlor sein Herz an Beatrix, die Schwester seines Gönners, des Markgrafen Bonifaz. Doch hütete sich der Trobador ängstlich, von seiner Liebe etwas merken zu lassen, *tan temia sa gran valor.* Schließlich wagte er eine List: er

offenbarte der Dame, daß er sterblich verliebt sei, doch es nicht über sich bringe, der betreffenden sein Herz zu entdecken, und bat nun Beatrix um Rat. Diese erkannte sofort, worauf Raimbaut hinaus wollte und riet ihm, seine Neigung zu bekennen; jene Dame werde ihn sicherlich nicht abweisen, da er ein so guter und trefflicher Mensch sei. So waren dem Dichter die Wege geebnet, und er offenbarte Beatrix seine Liebe, die diese gern erwiderte.

Oscar Schultz[1]) meint, daß „die ganze Unterhaltung zwischen Raimbaut und Beatrix in Anlehnung an Gr. 392, 2, Str. 1 [es handelt sich um das am Schlusse der Novelle angeführte Gedicht!] komponiert" sei und anderseits auf Gr. 392, 28 [Mahn, W., 1. Bd., S. 366 f.] beruhe, „indem ich es zwar nicht für ausgeschlossen halte, daß Beatrix ihm die höchste Gunst gewährt haben könne, indem mir aber die romanhaften Einzelheiten die ganze Geschichte als verdächtig erscheinen lassen." Damit fügt Schultz nichts wesentliches dem Urteile hinzu, das Diez[2]) über den Liebeshandel fällt: „Die Geschichte ... ist offenbar auf eine romanhafte Weise ausgemahlt, da sie indessen mit den Liedern nicht im Widerspruche steht, wiewohl sie keineswegs in allen Punkten durch dieselben bestätigt wird, so können wir sie nicht geradezu verwerfen. Wir geben sie daher ... als eine dem Wesentlichen nach begründete geschichtliche Novelle." Der Verfasser schöpfte offenbar in der Hauptsache aus der auch von ihm angeführten Kanzone, deren Eingangsstrophe lautet:

„Jetzt schließt mir Lieb' ihr ganzes Wesen auf,
Sie die mich flehn und seufzen läßt: ich bat
Die schönste Frau der Welt um ihren Rath.
Sie mahnte mich, zu lieben hoch hinauf
Die Edelste und ihr mich hinzugeben,
Dieß werde mir gelohnt und nicht vergällt,
Und da sie ist die erste Frau der Welt,
So weih' ich ihr mein Hoffen und mein Streben." (Diez.)

Mit dichterischer Freiheit kombinierte der Biograph die Angaben dieser Strophe zu einer Novelle, deren Motiv eine Liebeslist darstellt.

[1]) Archiv 92, S. 227.
[2]) L. u. W., S. 229.

In der Einleitung werden wir kurz mit den eigentümlichen Verhältnissen der beiden Liebenden zueinander bekanntgemacht: *Mot l'amet e la desiret, gardan que no fos sauput; e mot la mes en pretz ... Et elal fazia gran onor d'aculhir; & el moria de dezir e de temensa, quar non l'auzava pregar d'amor ni far semblan qu'el entendes en ella.* Durch einen Vergleich sucht der Verfasser das Verhalten des Trobadors zu begründen: *com hom destregz d'amor sil dis qu'el amava una domna de gran valor, & avia gran prevadeza ab ela, e non li auzava dir lo ben quel volia ni mostrar, ni pregar d'amor, tan temia sa gran valor.* Wir sind damit in eine gewisse Spannung für die folgenden Ereignisse versetzt. Doch wird auf die Hauptszene der Handlung etwas unvermittelt übergeleitet. Es heißt im Anschluß an die zuletzt zitierte Stelle: *E preguet la per Dieu que li des conselh, sil diria son cor ni sa voluntat, o si morria celan & aman.* In der Antwort der Dame kommt die direkte Rede wirksam zur Geltung. Dabei werden die Gründe, mit denen Frau Beatrix den Dichter ermutigen will, ihr sein Herz zu entdecken, mehr und mehr gesteigert. Zunächst meint die Dame: „*be cove que totz fis amics, si ama una gentil dona, que aia temensa a mostrar s'amor. Mas ans qu'el mueira sil don cosselh que lol diga ...*" Um Raimbaut aber die Ungewißheit über die Folgen eines solchen Schrittes zu nehmen, sagt sie ihm: „*... vos etz tals que non a dona el mon que per cavalier e per servidor nous degues retener.*" Die letzten Worte der Frau Beatrix mögen dem Trobador wie eine Erlösung geklungen haben; sie bilden zugleich den entscheidenden Höhepunkt der Handlung: „*Per qu'ieu vos do conseil & autorgui que vos, per la mia paraula e per la mia segurtat, la preguetz e l'enqueiratz d'amor.*" Diese Erörterungen lassen den Aufbau der Handlung und die technische Ausführung des Ganzen erkennen. Wir müssen danach dem Verfasser ein gewisses Maß künstlerischer Fertigkeit und Gestaltungskraft zugestehen.

Das ergibt sich auch aus dem Stil und der Sprache des Novellisten. Die zitierten Stellen zeugen von einer lebendigen und gewandten Sprache. Namentlich gilt dies von der Dialogszene. Dabei vermeidet der Erzähler geschickt weitschweifige und überflüssige Redensarten, die auf den Gang der Handlung hemmend einwirken könnten.

Wir sind am Ende derjenigen Lebensnachrichten angelangt, die wir als Novellen anzusehen haben und wenden uns nun noch zu einer Biographie, die als Novelle eine ganz besondere Bedeutung nicht nur für die provenzalische Novellistik, sondern für die Geschichte der Novelle und die Literatur überhaupt besitzt.

## 8. *Guilhem de Cabestany.*

(S. 99) Herzmäre.

Der uns nun vorliegende Stoff gehört der Weltliteratur an. Unter dem sonnigen Himmel der Provence und in Frankreichs Gauen, unter den Völkern germanischer Zunge wie auf italienischer Erde, ja selbst am fernen Indus lebt in Wort und Schrift, in Lied und Sage die Mär vom gegessenen Herzen fort. Der Provenzale hörte sie im Leben eines Trobadors wiederklingen, im Castellan von Coucy und dem noch älteren leider verloren gegangenen *lai* von Gurun, dem Harfenspieler, wurde sie in französischen Landen gehört. Konrad von Würzburg überlieferte die Sage in dem „Herzmäre" unserm Volke, und im „Reinmar von Brennenberg" lebt sie im deutschen Liede fort. In der 62. Erzählung der „Cento novelle antiche" und vor allem in der Fassung Boccaccios (Dekam. IV, 9) kennt sie die italienische Literatur. Bei den Indern ist die Mär nur in mündlicher Überlieferung verbreitet. Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, um die literarische Bedeutung des Stoffes zu zeigen, der im 12. bis 14. Jahrhundert eine besondere Rolle gespielt hat.

Es ist kaum verwunderlich, daß bezüglich der Entstehung und Überlieferung der Geschichte ein heftiger Kampf entstanden ist, der bis zur Stunde noch nicht ruht. Über den Rahmen meiner Abhandlung würde es jedoch hinausgehen, wollte ich allen Meinungen Raum geben. Ich begnüge mich daher bezüglich der Quellen- und Literaturangaben mit dem Hinweis auf eine jüngst erschienene Arbeit über die Mär vom gegessenen Herzen, die von *Henri Hauvette* unter dem Titel *„La 39e nouvelle du Décaméron e la légende du ‚Cœur mangé'"* im letzten Jahrgange der „Romania" (1912, S. 184 ff.) veröffentlicht worden ist.

Der Widerstreit der Meinungen dreht sich heute wie ehedem vornehmlich um die Kernfrage, ob die Sage vom gegessenen Herzen im klassischen Lande der Fabeln und Märchen, in Indien, ihre Heimat hat oder ob Europa diese für sich in Anspruch nehmen darf. Überblickt man die lange Reihe der schon geäußerten Meinungen und Urteile, so wird man sich des Gefühles nicht erwehren können, als ob die hier geleistete Arbeit ein *non liquet* bedeute: die einen stehen diametral den Ergebnissen anderer gegenüber. Ich hebe nur die hauptsächlichsten Urteile hervor. Der kritische Herausgeber der Biographie G.'s v. C., Emil Beschnidt,[1]) leitete alle Fabeln aus indischen Quellen ab. Hauvette bemerkt dazu: *„Emil Beschnidt a soutenu que toutes nos légendes dérivent d'une autre fable indienne; mais il n'a convaincu personne et les citations qu'il a tirées de l'épopée scandinave et germanique n'ont aucun rapport avec la psychologie spéciale de nos héros"* (S. 197, Anm. 2). Gaston Paris, der mehrfach zu der Frage Stellung genommen hat, nimmt für das Herzmäre ebenfalls indischen Ursprung an und stützt sich dabei im wesentlichen auf Hermann Patzig,[2]) der die Auffassung vertritt, es scheine die Fabel „vom Süden her durch das Gebiet und die Vermittlung der Araber nach dem Westen gelangt zu sein und zwar schon in der Fassung, in welcher der Held den Namen Rasalu trägt. Denn der Gleichklang in den Namen Rasalu und Roselho, Roussilon ist doch zu eigentümlich, als daß er nur dem Zufall seine Entstehung verdanken sollte."[3]) Nun ist es offenbar, daß schon im Mittelalter ein reger Austausch zwischen den Völkern verschiedenster Zunge stattfand, wenn auch nicht in dem heutigen Umfange. Größtenteils aus dem Auslande sind die Novellenstoffe importiert, deren Mehrzahl im Orient beheimatet ist.[4]) Die Araber führten diese Stoffe über Spanien nach Frankreich und dem übrigen Abendlande. Von dieser indischen Literaturgattung hat jahrhundertelang das Abendland gezehrt durch seine großen Meister Boccaccio, Chaucer und Shakespeare (Komödien). Doch dürfen wir keinesfalls, wie Beschnidt, alle

[1]) Die Biographie des Trobadors G. de C., Marburg 1879.
[2]) Zur Geschichte des Herzmäre, Progr., Berlin 1891.
[3]) Ebendort S. 10.
[4]) Vgl. Theodor Benfey, Pantschatantra, Leipzig 1859.

derartigen Stoffe dem Orient zuschreiben. Jedes Volk hat auch literarische Stoffe, die auf eigener Erde entstanden sind. Und Eigentum des Abendlandes scheint mir mit Hauvette die Mär vom gegessenen Herzen zu sein. *„Il est très important de remarquer que tous ces récits* [es sind die indischen Versionen des Herzmäre gemeint] *sont empruntés à des traditions orales et non à la littérature, et qu'ils ont été recueillis dans l'extrême nord-ouest du Pandjâb."*[1] Mir erscheint das Moment des mündlichen Fortlebens der Sage bei den Indern ausschlaggebend, und die oben zitierten Worte Patzigs ergeben nun ins Gegenteil verkehrt einen Beweis für unsere Ansicht: „der Gleichklang in den Namen Rasalu und Roselho, Roussillon, ist doch zu eigentümlich, als daß er nur dem Zufall seine Entstehung verdanken sollte". Eine volle Aufklärung über die allgemeinen Fragen, die wir hiermit berühren, wird erst nach genauer Erforschung der einzelnen literarischen Stoffgebiete möglich sein. Für die Entstehung bezw. den Austausch der Sage vom gegessenen Herzen entscheide ich mich zu der Ansicht Hauvettes: *„Il est certain qu'au XV^e^ siècle les Italiens parcoururent en grand nombre ces lointaines régions* [d. i. der Orient]; *serait-il très surprenant qu'ils y eussent porté, outre leurs marchandises, quelque anecdote piquante ou un conte terrible comme celui qui nous occupe? Parvenue jusqu'aux bords de l'Indus, notre légende se serait amalgamée avec des traditions locales antérieures, de façon à former un chapitre des merveilleuses aventures de Rasâlou."*[2]

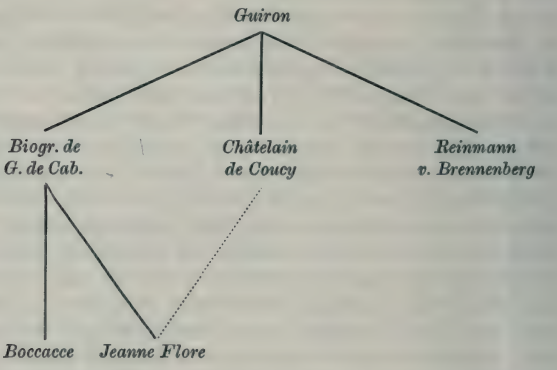
Nehmen wir nun das Abendland als die Heimat des Stoffes an, so erübrigt sich noch, die engere Heimat der Sage festzustellen und die Beziehungen der abendländischen Versionen zu erörtern.

Als die älteste Darstellung des Stoffes gilt heute allgemein der im „Tristan" des Thomas und vielen anderen Romanen und Epen genannte *lai* von Gurun. „Da singt Isolt in ihrer Kammer einen wehmütigen *„lai d'amur"* von Guirun, dem Harfenspieler, der eine Gräfin liebte, mehr als alles auf der Welt, der wegen dieser Liebe ermordet wurde, und dessen Herz der Graf seiner Gattin als Speise zurichten ließ, offen-

[1]) A. a. O. S. 200.

[2]) A. a. O. S. 204.

bar die älteste Darstellung der Geschichte vom gegessenen Herzen."[1]) Danach stellt Hauvette folgendes Schema für die Entstehung der abendländischen Versionen der Sage auf:




Uns interessiert hier vor allen Dingen die Biographie G.'s v. C. *„A cette tradition provençale se rattache très directement une rédaction française, assez postérieure, mais qu'il faut mentionner ici: c'est le septième des Comptes amoureux de Madame Jeanne Flore, dont la plus ancienne édition connue parut à Lyon (à la marque d'Icarus), sans date, mais vraisemblablement en 1540, ou peu auparavant ... On y lit, outre l'histoire de Nastagio degli Onesti traduite du Décaméron (V, 8), celle du troubadour ‚Guillien de Campestaing', empruntée directement aux biographies provençales."*[2]) Unter den sonstigen Nachschöpfungen hebt Hauvette ein interessantes Mischprodukt hervor: *„La légende du Cœur mangé se retrouve ailleurs encore, mêlée à d'autres aventures assez différentes, qu'a rappelées G. Paris, e d'où ressort avec évidence la grande diffusion de ce conte au XII^e et au XIII^e siècle. Parmi ces remaniements, un des plus curieux sans doute se lit sous le n° 62 des Cento Novelle antiche, où notre thème se greffe sur celui qui a fourni à Boccacce le conte de Masetto e des nonnes (Décam. III, 1)."*[3])

[1]) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Lit.-Gesch., 2. Aufl., 1. Bd., S. 123.
[2]) A. a. O. S. 187f. [3]) A. a. O. S. 193.

Die provenzalische Biographie liegt uns in mehreren Fassungen vor, die ein kurzes Eingehen auf das Verhältnis der verschiedenen Handschriften erfordern. Die von Chabaneau angeführten Versionen will ich der besseren Übersicht wegen mit $\alpha$ (*IK*, S. 99), $\beta$ (*IKABN*$^2$, S. 99/100), $\gamma$ (*HR*, S. 100 f.) und $\delta$ (*P*, S. 101 ff.) bezeichnen.

$\alpha$ und $\beta$ beanspruchen des Alters ihrer Handschriften wegen den Vorrang. Man hat früher geglaubt, die in $\beta$ überlieferte Version sei nur eine längere Ausführung des Berichtes in $\alpha$, $\beta$ habe also aus $\alpha$ geschöpft. Dieser Theorie, die ihren besonderen Verfechter in Beschnidt fand, trat Gaston Paris[1]) entgegen: $\alpha$ stellt nur einen Abriß aus $\beta$ dar; diese Überlieferung hat demnach als die älteste zu gelten. $\gamma$ und $\delta$ sind jüngere Redaktionen der älteren Handschriften. Die einzelnen Quellenuntersuchungen haben sehr verschiedene Ergebnisse gezeitigt. Gaston Paris nimmt für $\alpha$, $\beta$, $\gamma$ und die Novelle des Dekameron (III, 9) eine gemeinsame provenzalische Vorlage an, die uns verloren gegangen sei. Hauvette äußert sich: „*La biographie de Guilhem de Cabestaing est parvenue dans différentes redactions, qui toutes se ramènent à un type unique.*“[2])

Die geschichtliche Wahrheit der Biographie gilt längst als abgetan. „Unzweifelhaft ist, daß ein Geschlecht der Cabestanh und ein Guillem de Cabestanh gelebt hat. Ebenso ist es den Sitten der Zeit gemäß nichts weniger als unwahrscheinlich, daß der Dichter die Gattin eines andern geliebt, seine Neigung durch seine Lieder verrathen habe, und von dem eifersüchtigen Gemal getödtet worden sei. Ob jedoch ein bestimmtes Lied die Veranlassung seines Todes geworden und welches dieses Lied gewesen sei, muß ebenso zweifelhaft bleiben, wie sich über die mithandelnden Personen und näheren Umstände der Erzählung Gewisses nicht bestimmen läßt.“[3]) Dieses Ergebnis ist ebensowenig wie alle nachfolgenden Untersuchungen über Diez nicht wesentlich hinausgekommen, der sein Urteil in folgende Worte faßt: „Wie weit wir aber auch die Sache zugeben mögen, so scheint doch, was die traurige Mahlzeit betrifft, ein altes Mährchen von gegessenen Herzen

[1]) Rom. 12, S. 359.

[2]) A. a. O. S. 185.

[3]) Franz Hüffer, Guillem de Cabestanh, Göttg. Diss., Berlin 1869, S. 29 f.

in die Geschichte eingegriffen zu haben ... Und so erblicken wir in diesem mährchenhaften Zusatz eine Herzensangelegenheit der verliebten Welt, welche die eheliche Eifersucht am liebsten in das gehässigste Licht stellt, indem sie auf der andern Seite eine verbrecherische Leidenschaft beschönigt und noch im Grabe mit Blumen bestreut." [1])

Es bleibt noch übrig, auf die Kanzone einzugehen, die G. v. C. als ihrem Verfasser den Tod gebracht haben soll. „Dies Gedicht ist Raimund [dem Gönner des Trobadors] zugeeignet. Wie es ihm den wahren Gegenstand verrieth, können wir nicht einsehen. Allerdings erwähnt der Dichter der Vorstellung, die er anwenden müsse, um seine Liebe zu verbergen, so wie des hohen Standes seiner Dame; allein dieß sind Umstände, welche eben sowohl auf seine erdichtete Liebschaft mit Agnes passen. Das Lied müßte also irgend ein für uns unerkennbares Merkzeichen enthalten, wodurch Guillem den wahren Gegenstand seiner Liebe verrieth." [2])

Das Motiv der provenzalischen Novelle ist in den vorangegangenen Erläuterungen schon angedeutet. Für die Einzelbetrachtung der verschiedenen biographischen Versionen sei bemerkt, daß $\alpha$ und $\beta$ als sich ergänzende Berichte auch entsprechend behandelt werden. Wir werden uns zunächst mit dieser Überlieferung beschäftigen.

Der Aufbau der Handlung, der in den übrigen Fassungen der Biographie konsequenter und erfolgreicher durchgeführt wird, ist in der älteren Lebensnachricht schon in großen Zügen angedeutet. In der Einleitung macht uns der Verfasser kurz mit den Personen der Handlung bekannt. Von dem Liebesverhältnis der Edelfrau mit dem Trobador wird nur weniges gesagt; eine Kanzone, durch die G. sich verraten haben soll, wird nicht genannt. Die grausame Handlungsweise des eifersüchtigen Gatten zeichnet der Biograph in kurzen groben Zügen. Diese Technik des Erzählens herrscht überhaupt in der ganzen Lebensnachricht vor. Der Verfasser verzichtet darauf, durch eine reizvolle Darstellung und Ausmalung der Einzelszenen der Erzählung

---

[1]) L. u. W., S. 75 f.
[2]) Diez, L. u. W. S. 77 f.

ein besonderes Interesse zu verleihen. Nur die Tischszene macht hier eine Ausnahme: *E quant la dona l'ac manjat, en Ramons li dis a cui el fo, & ella, quant o auzi, perdet lo vezer el auzir. E quant ella revenc, si dis: „Senher, ben m'avetz dat si bon manjar que jamais non manjarai d'autre.“* Mit der Verwendung einer direkten Rede in dieser Szene steht die vorliegende Biographie allein. Der Schluß der Novelle ist in allen Versionen im wesentlichen gleich und enthält nichts Bemerkenswertes. Der Verfasser berichtet darin über die Strafe des Mörders und die ehrende Beisetzung des unglücklichen Liebespaares.

Stil und Sprache der Erzählung sind durch die vorhergehenden Erörterungen schon angedeutet. Von einer Darstellung, die sich nur in groben Zügen bewegt, können wir keine formgewandte Sprache erwarten. Die Novelle stellt eine einfache und schlichte Erzählung dar, in der das Ereignis noch die Hauptsache ist, weniger die Art und Weise, wie es technisch und stilistisch zur Geltung kommt.

Die dem Alter nach folgende andere Version der Biographie, γ, stimmt inhaltlich mit der vorhin genannten überein. Neben einigen unwesentlichen Abweichungen[1]) haben wir jedoch den wichtigen Zusatz hervorzuheben, daß einer Kanzone Erwähnung getan wird, die den Trobador verraten und ihm den Tod gebracht haben soll. Als nämlich die Gräfin in dem Turmverließ, in das sie ihr Gatte eingesperrt hatte, schmachtete, *G. de Capestaing entret en gran dolor & en gran tristessa; e fetz aquella canso que ditz:*

*Lo dous cossire*
*Quem don' Amors soven ...*

*E quan R. auzi la canso qu'en Guillems avia faita, el entendet e crezet que de sa molher l'avia faita.* Hüffer meint, daß schon zur Zeit der Abfassung dieser Biographie das Gerücht verbreitet gewesen sei, „daß Guillem de Capestanh seine Liebe durch ein Lied verrathen und sich so durch seine Kunst den Tod zugezogen habe“, daß deshalb der Biograph die schönste Kanzone des Trobadors als die geeignetste hier eingeflochten habe. Von dem Fehlen des inneren Zusammen-

[1]) Vgl. Hüffer, S. 14 f.

hanges der Kanzone mit der Biographie war schon früher die Rede.

Ist in der Komposition der Erzählung kein Fortschritt gegenüber der älteren Version zu erkennen, so ist technisch doch eine Wendung zum besseren eingetreten. Die Einschaltung des Kanzonenmotivs erhöht nicht unwesentlich die Wirkung der Novelle. Der Verfasser liebt es, „mit grellen Farben zu malen" (Hüffer). Die Einzelszenen sind breiter angelegt. Umständlich wird uns erzählt, wie der Mörder mit dem Leichname verfuhr. In der Tischszene kommt diese Art der Darstellung weniger gut zur Geltung als in $\beta$: *R. si levet sus e dis que so que avia manjat eral cor d'en G. de Capestaing, e mostret li la testa, e demandet li si l'era estatz bos a manjar. Et ella auzi so que li demandava e so queill dizia. E vi e conoc la testa d'en G. de Capestaing. E sil respondet que l'era estatz si bons e si saboros que jamais autre manjars ni autre beures nol tolria la sabor de la boca quel cor d'en G. li avia laissada.* Immerhin gewinnt die Erzählung durch die erweiterte Ausführung der einzelnen Szenen und Handlungen an Interesse.

Stilistisch bedeutet die Novelle gegenüber der älteren Lebensnachricht kaum eine Verbesserung. Die breitere Ausgestaltung der Begebenheit hat den Verfasser zu Häufungen und Wiederholungen verleitet. So heißt es z. B.: *Lonc temps ac gran joi d'ela & ela de lui. E fon dich an Raimon de Castel Rossilhon qu'en Guillems amava soa molher & ela lui. Don el s'engelosi d'ela e de lui.*

Ich muß mich mit diesen Bemerkungen über die älteren Versionen der Novelle begnügen, um der jüngeren Überlieferung, $\delta$, die in jeder Beziehung als das beste Stück unter den Trobador-Novellen zu gelten hat, eine gebührende Besprechung widmen zu können.

Was uns inhaltlich zunächst an dieser Novelle auffällt, ist die Ausschaltung der Biographie im engen Sinne des Wortes. Der Verfasser führt uns sogleich *in medias res* mit den einleitenden Worten: *Mossenher Raimons de Rossillon fo uns valens bar, aisi com sabetz, & ac per moiller madomna Margarida, la plus bella domna qu'om saubes en aquel temps, e la mais prezada de totz bons pretz e de totas valors e de*

*tota cortesia.* Die Abweichungen gegenüber den anderen Versionen sind bedeutend, ich hebe nur die hauptsächlichsten hervor: der Verfasser erzählt uns, daß G. auf Veranlassung des Grafen Raimund, der ihn seiner Anmut und Schönheit willen liebgewonnen hatte, an dessen Hofe als *vasletz* blieb, daß der Trobador sich alle Herzen gewann und schließlich auf besondere Anordnung des Grafen in die Stelle eines Junkers bei der Gräfin einrückte. Als solcher nahm G. bald Herz und Sinn der Dame gefangen. In verstecktem Wortspiel bereitete die Edelfrau ihren Junker auf den Tag vor, an dem sie beide ihre Liebe bekennen sollten. In einer anmutigen Szene wurde der Dichter von der Gräfin in Liebe aufgenommen. Bald regten sich die Neider und offenbarten dem Grafen das Verhältnis der beiden Liebenden. Doch blieb vorerst der wahre Sachverhalt noch geheim: Raimund suchte den Trobador auf der Jagd im Walde auf, um ihn zur Rede zu stellen. G. rettete sich mit der Erklärung, seine Liebe gelte nur der Schwester der Gräfin, Agnes von Tarascon, und nur diese besinge er in seinen Liedern. Der mißtrauische Graf forderte den Dichter auf, mit ihm nach Schloß Liet zu reiten. Agnes, die um die Liebe ihrer Schwester zu dem Trobador wußte, las in dessen traurigen Augen, was vorgefallen war, und wußte im Einverständnis mit ihrem Gatten und unter Einsatz ihres guten Namens Raimund von der Wahrheit des von G. abgelegten Bekenntnisses zu überzeugen. Zufrieden ritt der Graf mit dem Dichter heimwärts. Das erste, was er seiner Gattin erzählte, war, ihr Junker sei der Geliebte der Schloßherrin von Liet. Margarete glaubte sich betrogen, beschied den Dichter zu sich und nannte ihn einen Betrüger. G. verteidigte sich, und seine Unschuld wurde auch von Agnes bestätigt. Doch mußte er ein Sühnelied dichten und darin von seiner wahren Liebe Zeugnis ablegen. Diese Kanzone wurde sein Schwanengesang, indem sie dem Grafen den wahren Sachverhalt verriet und ihm die Mordwaffe in die Hand drückte. Der Schluß der Erzählung bringt gegenüber den vorhin besprochenen nichts Besonderes.

Auch der Aufbau der Handlung schließt sich in seinen großen Zügen den älteren Versionen an. Doch sind alle Teile viel ausführlicher gehalten. In der Einleitung macht uns der

Erzähler mit allem bekannt, was für das Verständnis der späteren Begebenheiten erforderlich ist. Der Konflikt wird ebenso wie die Katastrophe sehr eingehend vorbereitet. Trotz der Ausführlichkeit der Novelle, die in ihrem Umfange unter den Biographien der Trobadors nicht ihresgleichen hat, ist die Einheit der Handlung streng gewahrt: aus allen Ereignissen hebt sich als Mittelpunkt des Ganzen der Held der Erzählung ab.

Die reiche Begabung der Novellisten findet auch in den technischen Eigenschaften der Erzählung ihren Ausdruck. Schon in der Einleitung bereitet er die kommenden Ereignisse vor. *Margarida*, d. i. die Perle, nennt er die Gräfin und fügt hinzu, daß sie war *la plus bella domna qu'om saubes en aquel temps*. Sehr geschickt wird der Trobador in die Handlung eingeführt: Raimund selbst hält ihn an seinem Hofe zurück, *quel vi bel & avinent, e li semblet de bona part*. Zuerst ein *„vasletz"*, wird G. bald zum *„donzels"* der Gräfin bestimmt, wiederum auf des Grafen besondere Veranlassung. Nun beginnt der Konflikt: *aissi com sol avenir d'amor, venc qu'amors volc assalir madomna Margarida de son assaut, & escalfet la de pensamen*. Die Anmut und Schönheit des Jünglings wird beiden Gatten zum Verhängnis und die Liebe zur schönsten aller Frauen bringt jenem den Tod. In seinem weiteren Verlaufe hält sich der Konflikt, den der Verfasser in solch hervorragender Weise vorbereitete, durchaus auf dieser Höhe. Im Dialoge liegt fortan das Hauptgewicht der Handlung. Zunächst ist es das Zwiegespräch der Edelfrau mit ihrem Junker, inhaltlich angedeutet in der Frage der Gräfin: *„Aram digatz, Guilhem, s'una domna te fasia semblan d'amor, auzarias la tu amar?"* und in dem eigentümlichen Ansinnen an den Trobador: *„... te voil proar, si tu poiras saber e conoisser de semblans cal son vertadier, o cal non."* Etwas Neues tritt nun in die Handlung ein, Amor, geheime Fäden der Liebe spinnend. Dem Trobador stimmt er die Leier zu Lied und Gesang, und der Gott, *que rend a sos servens sos gasardos, can li ven a plaser, volc rendre de son servisi lo grat. Vai destreignen la domna tan greumen de pensamen d'amor e consire, que jorn ni noit non podia pausar, pensan la valor e la proessa qu'era en Guilhem pausada e messa tan aondosamen.*

Wiederum wird ein Hauptabschnitt der Handlung in einen Dialog verlegt: *„Guilhem, eram digas, es tu encara aperceubutz de mos semblans, si son verai o mensongier?“* Und der Dichter bekennt seine Liebe zu der edelsten und wahrhaftigsten Frau, die je geboren ward. *E la domna respos: „Guilhem, eu vos dic, se Deus m'ampar, que ja per me non seretz galiatz, ni vostre pensamens non er en bada.“* Interessant ist die nun folgende Bemerkung des Novellisten: *E duret non longamen que lauzengier, cui Deus air, comenseron de s'amor parlar.*

Es beginnt ein neuer Abschnitt: Raimund erhält Kenntnis von der Liebe zwischen seiner Gattin und dem Trobador. Bemerkenswert ist es, wie die Verfasser der verschiedenen Versionen sich über diese schwierige Situation hinweghelfen:

| | | |
|---|---|---|
| *β. . . . el, com om iratz e gelos, enqueri lo fait, e saup que vers era, e fetz gardar la moiller fort.* | *γ. Don el s'engelosi d'ela e de lui. E serret la sus en una tor, e fetz la fort gardar, e fetz li gran re de desplasers.* | *δ. Adonc li saup trop mal, e trop greu fo iratz, per so qu'a perdre li avenia son compagnon que tant amava, e plus de l'anta de sa molher.* |

Ein ähnliches Bild ergeben die folgenden Ereignisse. Während in den älteren Überlieferungen die Katastrophe unmittelbar darauf erfolgt, rückt der Verfasser von δ diese hinaus und entwickelt in einer Reihe weiterer Ereignisse noch einmal sein ganzes Talent. Wiederum kommt die direkte Rede reichlich zur Verwendung. Teilweise nimmt der Dialog — es ist hier namentlich die Unterhaltung Raimunds mit dem Trobador im Walde gemeint, die einen Höhepunkt in dieser Dialogerzählung bildet — einen dramatisch bewegten Charakter an, so z. B. gleich im Beginne des Gesprächs, als der Graf den Dichter wiederholt bei Gott und Treue auffordert, ihm die Wahrheit zu sagen. Deutlich fühlt man die kritische Situation heraus, die mit Geschick umgangen wird. Im Anfange gibt G. nur ausweichende Antworten. Besonders geschickt ist die Erwiderung auf die Frage des Grafen nach dem Namen der Dame: *„Ai! senher, per Dieu, dis G., garatz quem demandatz, si es razos qu'om deja decelar s'amor! vos m'o digatz, que sabetz qu'en Bernatz del Ventadorn dis:*

„In etwas bin ich fein genug:
Fragt einer, wie mein Liebchen heißt,
So sag' ich eine Lüge dreist,
Denn das Benehmen ist nicht klug,
Nein, es zeugt von kind'schem Sinne,
Wenn es recht gelingt mit Minne,
Daß der sein Herz erschließt vor jedermann,
Der ihm nicht helfen und nicht dienen kann." (Diez.)

Da wird Raimund ungeduldig: *„Eu vos plevisc qu'ieus en valrai a mon poder."* Und nun nimmt G. in seiner Todesangst zu einer Lüge seine Hilfe, er liebe Margaretens Schwester, Frau Agnes von Tarascon. Doch damit ist die Verwicklung noch nicht zu Ende: der Graf zwingt den Dichter, mit ihm zu Agnes zu gehen; er will sich überzeugen, ob G. die Wahrheit gesprochen hat. Wir fürchten für das Leben des Armen. Durch einen seltsamen Umstand wird die Katastrophe abermals hinausgeschoben: Agnes bejaht dem mißtrauischen Grafen das Geständnis des Trobadors, *per so qu'ella vesia Guillem marrit e pensan; e sabia ben com el amava sa seror; don ella se temia que R. non crezes mal de Guillem.* Die kritische Szene zwischen Raimund und Agnes ist wiederum in einen Dialog gekleidet, der sehr wirksam gehalten ist: *„Aram digatz, cognada, fe quem devetz, amatz vos per amor?" Et ella dis: „Oc, senher." — „E cui?" fetz el. — „Aquest nous dic ieu ges." E que vos vau romanzan? A la fin tan la preget qu'ella dis qu'amava Guillem de Cabestaing.* Besonders anschaulich ist eine Szene geschildert, die Raimund den letzten Zweifel an den Worten des Dichters nehmen sollte: *E pois sopar, fec la domna apareillar lo lieg d'els dos, prop de l'uis de sa chambra, e tan feron, que d'una semblansa que d'autra, la domna e Guillems, que R. crezia que G. jagues con ella.*

Wiederum beginnt ein neuer Abschnitt: Raimund und G. kehren heim. Der Konflikt wird in neue Bahnen gelenkt: der Trobador kommt in die Gefahr, von seiner Geliebten wegen Untreue verstoßen zu werden. Nun erst verwendet der Novellist eine Kanzone des Dichters, die auch in der mit $\gamma$ bezeichneten Überlieferung genannt wird. Hier war es ein Klagelied, um die gefangene Geliebte, nun wird es ungleich wirksamer als ein Sühnelied und Treuschwur in seltsamer Weise zum Grabgesang des unglücklichen Trobadors.

Katastrophe und Schluß der Handlung unterscheiden sich inhaltlich wie technisch nicht von den anderen Versionen. Wir können im übrigen mit vollem Rechte auf diese provenzalische Novelle ein Wort anwenden, das Casini[1]) für Boccaccios Erzählungstechnik geprägt hat, daß nämlich eine solche Form der Novelle dem Verfasser „die raschesten Scenenveränderungen erlaubt, ohne daß deshalb die Aufmerksamkeit des Lesers von dem Verlaufe der Haupterzählung abgelenkt würde: sie giebt ihm die Möglichkeit, plötzlich neue Personen und Begebeneinzuführen und so aus dem Kontrast der Charaktere und der Handlungen die mächtigste komische Wirkung zu ziehn; sie läßt ihn schließlich die verschiedensten Blicke in das Leben und die Handlungen von Personen werfen, welche lebendig und wahr sich bewegen wie im wirklichen Leben." Was unsere Novelle besonders auszeichnet, ist der klare Verlauf der steigenden Handlung: jede neue Begebenheit, fast jeder Satz führt die Handlung weiter. Dazu tritt eine ungemein kunstvolle, ständig sich mehrende Verwicklung der Handlung und eine wohlgelungene Ausgestaltung und Ausschmückung der Einzelszenen.

Es bedarf eigentlich kaum noch weiterer Erörterungen bezüglich der sprachlichen und stilistischen Eigenschaften der Novelle, da diese schon genugsam angedeutet sind. Die Sprache unseres Novellisten bedeutet den Höhepunkt innerhalb der provenzalischen Prosanovelle und der Biographien der Trobadors überhaupt. Ein Meister der Technik, schaltet der Künstler zugleich als ein Herrscher im Reiche der Sprache. Die ganze Erzählung geht in leichtem Redestrome dahin, nichts ist gekünstelt, keine Wendung klingt unnatürlich. Die Dialoge insbesondere bilden Musterstücke stilistischer Kunst; die wenigen zitierten Beispiele bestätigen das zur Genüge. Auch dort, wo der Novellist seiner Erzählung einen mythischen Zug einfügt, bleibt die Sprache natürlich und anziehend: *E comenset a pensar, e mantenent li moc Amors esbarailla e l'intret el cor tot de preon lo pensamens qu'Amors tramet als sieus. De si enans fo dels servens d'amor, e comencet de trobar ... Et Amors, que rend a sos servens sos gasardos, can li ven a*

[1]) G. G., II, 3, S. 115,

*plaser, volc rendre de son servisi lo grat. Vai destreignen la domna tan greumen de pensamen d'amor e consire, que jorn ni noit non podia pausar, pensan la valor e la proessa qu'era en Guilhem pausada e messa tan aondosamen.* Diese Worte mögen einen erneuten Beweis von der Anmut der Sprache und der Schönheit der Darstellung geben, die auch den Leistungen eines Boccaccio kaum nachsteht.

Der italienische Meister hat die Sage vom gegessenen Herzen in seinem Dekameron und zwar in der neunten Novelle des vierten Tages verewigt. Wir haben diese Erzählung hier zu berücksichtigen, weil sie auf eine provenzalische Vorlage zurückgeht (vgl. oben, S. 113f.). Die Meinungen, welcher Version der Lebensnachricht des G. d. C. Boccaccio gefolgt ist, gehen auseinander. Gaston Paris nimmt für die älteren Überlieferungen der provenzalischen Biographie und die Novelle des Dekameron eine gemeinsame provenzalische Vorlage an, die uns nicht mehr erhalten sei. Hüffer, und seine Ansicht scheint mir die wahrscheinlichste zu sein, neigt der Ansicht zu, daß Boccaccio die von uns mit $\beta$ gekennzeichnete Version benutzt hat, und er begründet diese Annahme mit verschiedenen Nachweisen.[1]) Daß der Italiener die jüngere provenzalische Überlieferung nicht gekannt hat, ist ziemlich sicher, sonst „hätte er sich den Besuch auf dem Schlosse Liet zuverlässig nicht entgehen lassen, wenn er davon gewußt hätte."[2]) Boccaccio hat an der provenzalischen Vorlage einiges verändert, anderes hinzugefügt oder ausgelassen.

Man wird von der Novelle des Dekameron nicht behaupten können, daß sie gegenüber ihrem provenzalischen Vorbilde die Wirkung der Begebenheit sonderlich erhöht. Auch diese Novelle Boccaccios ist ein Beweis, daß die tragischen und romantischen Stoffe dem Meister nicht besonders liegen und daß ihre Darstellung ihm nirgends recht gelingen wollte. Wohl können wir an der in Rede stehenden Erzählung des großen Novellisten die leichte Beweglichkeit des ganzen und die rasche Veränderung der szenischen Darstellung hervorheben. Der Vorzug des Tragischen ist jedoch der provenzalischen Version mehr

---

[1]) Vgl. Hüffer, S. 23.
[2]) Ebendort S. 23.

eigen und vollends tritt dies in der jüngeren provenzalischen Erzählung hervor, die den tragischen Stoff in hervorragender Weise zu einem Drama umgestaltet, das Bühnenbilder von ergreifendster Wirkung darbietet.

## Rückblick.

Wir stehen am Ende des wichtigsten Abschnittes unserer Abhandlung. Klein ist die Zahl derjenigen Erzählungen, die wir als Novellen aus den Biographien der Trobadors ausscheiden konnten, und doch will uns das Ergebnis nicht gering erscheinen: die wenigen Novellen erbringen den vollgültigen Beweis, daß die Provenzalen auch auf diesem Gebiete literarischer Betätigung Mustergültiges geschaffen haben.

Allen Novellen liegt ausnahmslos eine romantische Liebesgeschichte zugrunde. Ist eine solche Begebenheit schon an sich in hervorragender Weise zu einer novellistischen Erzählung geeignet, so haben es die Verfasser durchweg an der ausgiebigen Verwertung des Inhaltes nicht fehlen lassen; der leitende Grundgedanke, das Motiv, ist in jeder Novelle unschwer zu erkennen. Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß einige Erzählungen hinsichtlich ihres Motivs der Weltliteratur angehören; andere weisen auch sonst in der provenzalischen Literaturgeschichte, insbesondere auch in den Biographien der Trobadors belegte Ereignisse und Motive auf.

Die Darstellung ist in den einzelnen Erzählungen sehr mannigfaltig. Was zunächst die Kompositionstechnik angeht, so ist allen Novellen ein klarer Aufbau eigen. Auch ist die Handlung im allgemeinen technisch sehr geschickt durchgeführt, was sich namentlich in der bewußten Steigerung der Momente, der Erhöhung der Spannung durch die verschiedensten Mittel und der lebendigen und anschaulichen Gestaltung der Einzelszenen kundgibt. Doch sind hier einige Unterschiede zu machen, die mit sprachlichen Besonderheiten Hand in Hand gehen. Der eine Erzähler verzichtet auf die technischen Kunstmittel der Novelle; seine Darstellung bewegt sich nur in großen Zügen. Die Tatsachen werden ohne besondere inhaltlichen und stilistischen Übergänge nebeneinandergerückt, und die sprachlichen Ausdrucksformen sind nur schlicht und

einfach. Daß auch eine solche Form der Darstellung in hervorragender Weise wirksam gestaltet werden kann, beweist die Geschichte von Jaufre Rudel zur Genüge. Andere Verfasser sind bestrebt, eine Steigerung des Konflikts durch Einschaltung von besonderen Momenten in die Handlung herbeizuführen und durch die technisch-künstlerische Ausgestaltung der Einzelszenen die Gesamtwirkung und das Interesse für die Begebenheit zu erhöhen. Mit diesen äußeren Mitteln der Darstellung vereinigt sich eine große Fertigkeit in den sprachlichen und stilistischen Ausdrucksformen. Beispiel dafür ist die Geschichte Wilhelms von Balaruc. Bei zwei Erzählungen steht die Verwendung des Dialogs im Vordergrunde. Auch in diesen Novellen ist auf die szenische Gestaltung besonderer Wert gelegt; eine anschauliche und lebendige Darstellung kennzeichnen dabei mit einem mustergültigen Stil und Formensinn den Verfasser. Das beste Stück solcher Art ist die jüngste Version des Herzmäre. Nur wenige Novellen werden den allgemeinen Forderungen der Gattung in beschränktem Sinne gerecht.

Es entspricht dem Novellencharakter der Erzählungen, wenn diese als wirkliche Lebensnachrichten kaum noch in Betracht kommen. Für die Sittengeschichte ist jedoch ihr Wert nicht hoch genug anzusetzen.

# Schlußbetrachtung.

## Die Eigentümlichkeiten der provenzalischen Prosanovelle.

Auf dem welthistorischen Boden der alten Provence zeitigte das Mittelalter seine eigenartigste Blüte, den Minnesang der Trobadors. Im Liede dieser ritterlichen Sänger ersteht eine Kulturepoche vor uns, die in einer solchen Eigenart keinem Volke jemals zuteil ward. Die Liebe ist das Zentrum für die Welt der Trobadors, der Minne Lob und Preis galt ihr ganzes Singen und Sagen. Gern und freudig gaben sie sich ihrer holden Frau zu eigen in liebender und dankbarer Verehrung.

„Was ich dicht' und sonst vollbringe,
Ihr verdank' ich's, da sie Kenntniß
Mir verliehen und Verständniß:
Darum bin ich froh und singe,
Und was Schönes mir gelingt,
Selbst was mir das Herz durchdringt,
Dank' ich ihren holden Zügen."[1] (Diez.)

Dieser Zauber einer romantischen Welt mit ihrem Dienen und Minnen erfüllt des Trobadors ganzes Leben. Von der Liebe Lust und Leid klingen daher auch die Biographien der Trobadors wieder, von der Minne geheimnisvollem Walten erzählen auch die Trobador-Novellen. Es liegt darum ein eigener Reiz in diesen Erzählungen, die auch die provenzalische Prosa, unter der sie einen hervorragenden Platz einnehmen, mit dem erfüllen, was der ganzen Epoche ihr Gepräge gibt, mit Singen und Minnen einer ritterlichen Zeit. So ist

[1]) Peire Vidal, Diez, L. u. W. S. 136.

auch die provenzalische Prosanovelle eine stete Erinnerung an eine seltsame Zeit, sie ist die Novelle der Romantik und der Liebe. Auch der italienische Meister hat seine Kunst darin versucht, doch mit wenig Erfolg. „Die Tragödie der Leidenschaften, die Stürme des Herzens zu schildern, war keine passende Aufgabe für Boccaccio; überall, wo er es versuchte, ist er in Rhetorik verfallen, und literarische Nachahmung stellt sich ein statt der Beobachtung der Natur. Dagegen die Comödie des gewöhnlichen Lebens darzustellen, sowie er sie jeden Tag vor Augen sah, das verstand er auf das Vollkommenste; er ist der realistische Maler der Menschen und Sitten seiner Zeit.“ [1]) Das Gesetz der Liebe war für den Trobador die einzige Moral, dem Gebote der Liebe zu folgen, dünkte ihm heiligste Pflicht. Die Liebe allein adelt jegliches Tun, selbst die Auflehnung gegen den eigenen Herrn und die ihm angelobte Treue. Die Trobador-Novelle spiegelt das Leben jener Tage wieder, sie ist die Tragödie und Komödie der Liebe. Die geheimnisvolle Liebe eines Jaufre Rudel, die sündige Liebe eines Gausbert von Puycibot und die Geschichte von dem Herzmäre sind von den Biographen zu erschütternden Seelengemälden voll ergreifendster Tragik gestaltet worden. Allerbarmende und allverzeihende Liebe durchklingt als Unterton die Lebensnachricht Richards von Barbezieux, Liebe, die zu dem schwersten Opfer bereit, ist das Motiv einer Novelle zu Wilhelm von Balaruc. In einen Konflikt zwischen dem Gebote der Liebe und der Pflicht der Gastfreundschaft werden zwei Ritter in einer anderen Erzählung gedrängt, Amors erfinderische Wege führen Raimbaut von Vaqueiras zum Ziele, und Pons von Chapteuil verscherzt fast seine Liebe, als er seine Schöne auf Liebe und Treue prüfen will.

Eigenartig wie der Zauber dieser romantischen Geschichten ist auch die Form der Novellen. Wundersam ergreift uns die schlichte Erzählung von Jaufre Rudel und die Geschichte Gausberts von Puycibot. Kaum will es uns zu Bewußtsein kommen, daß der Verfasser auf jeglichen Schmuck der Rede und szenische Ausstattung Verzicht geleistet hat. Wie seltsam

---

[1]) Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur (I. Bd., Straßburg 1885), II. Bd., Straßburg 1888, S. 57.

ist doch der Kontrast dieser Erzählungen zu der jüngsten provenzalischen Überlieferung des Herzmäre! Und doch ist die Novelle von Jaufre Rudel gleich dieser ein würdiges Preislied auf die Allgewalt der Liebe, die im Tode noch freudig Bekenntnis ablegt von des Herzens tiefinnerstem Empfinden. Von der Geschichte Jaufre Rudels bis zum Herzmäre scheint ein langer Weg, und doch möchten wir an keiner Novelle ihre Eigenart missen. Mit Interesse sehen wir in den novellistischen Erzählungen und Anekdoten die ersten Ansätze zu einer Novelle und stellen an den zuerst genannten Novellen des letzten Abschnittes einen bedeutsamen Fortschritt der Gattung fest. Über die schlichte Erzählung von Jaufre Rudel führt uns die Entwicklung zu denjenigen Novellen, die einzelne künstlerisch gestaltete Szenen aufweisen, um schließlich bei den Dialognovellen die Höhe künstlerischen und stilistischen Empfindens und Handelns zu finden. Und doch kann fast jede Novelle in ihrer Eigenart eine gewisse Höhe beanspruchen. Nur wenige Erzählungen vermochten wir als Novellen aus den Trobadorbiographien auszuscheiden; diese geringe Anzahl ersetzt jedoch nach Form und Art der Darstellung vollauf, was ihr im Vergleiche zu ähnlichen Epochen anderer Literaturen an Menge fehlt.

An Boccaccio wird vielfach sein großes Verdienst als Schöpfers der dramatischen oder Konfliktsnovelle gerühmt. Niemand wird dem Meister diesen Ruhm streitig machen. Und doch gilt jenes Verdienst nur für die streng einheitliche Durchführung dramatischer Gesetze in den meisten Novellen des Dekameron. Wollen wir diese Einheitlichkeit weniger streng nehmen, indem wir den Hauptwert auf die Existenz eines Konfliktes in der Novelle legen, so müssen wir die provenzalische Prosanovelle als die erste Konfliktsnovelle ansehen; denn in fast allen Trobadornovellen ist der Konflikt deutlich gegeben und von mir auch hinreichend angedeutet worden.

## Die Prosanovelle in der provenzalischen Literatur.

Was uns die provenzalische Literaturgeschichte unter dem Kapitel „Prosa“ erzählt, ergibt im allgemeinen ein wenig erfreuliches Bild. „Immer erst nach der Poesie erfolgt bei

allen modernen Völkern zeitlich die Entwickelung der Prosa als Litteraturgattung. Man hielt eben bei jedem Erzeugnisse der Litteratur die gebundene Form für unbedingt notwendig, während die Wissenschaft sich damals fast ausschließlich des Lateinischen bediente. So tritt denn auch im Provenzalischen die Prosa erst verhältnismäßig spät, mit geringen Ausnahmen nicht vor dem 13. Jahrhundert, in den Vordergrund, und auch da ist es nicht gelungen, Werke von irgendwie hervorragender Bedeutung zu erzeugen. Stil und Ausdruck sind in ihren Hervorbringungen einfach und schlicht, ja oft ärmlich, ungelenk oder schwerfällig, und sie bleibt weit hinter dem Reichtum, der Schmiegsamkeit und der Formvollendung zurück, welche der Poesie, besonders der Lyrik, eigen sind, welche dieser einen so bestrickenden Glanz verleihen.“ [1]) Von den einzelnen Disziplinen hat sich die geistliche Prosa am frühesten entwickelt; Predigten, religiöse Legenden und Übersetzungen der heiligen Schrift sind ihre besonderen Bestandteile. Unter den wissenschaftlichen Prosadenkmälern interessieren uns vor allem die grammatischen Abhandlungen als die ersten ihrer Art unter den Literaturen des Abendlandes. Von den „geschichtlichen Prosawerken“ nennt Bartsch [2]) an erster Stelle die Biographien der Trobadors. In ihren Erzählungen und Novellen bieten uns diese Überreste zugleich die einzigen Prosadenkmäler schöner Literatur bei den Provenzalen, wenn wir von den wenig bedeutsamen Erzeugnissen der geistlichen Prosa absehen wollen. Damit gewinnen die Biographien der Trobadors eine erhöhte Bedeutung und treten an die Spitze der provenzalischen Prosaliteratur. Auf die Mehrzahl jener Lebensnachrichten trifft nun das oben zitierte Wort Stimmings vollkommen zu, während wir in den reicher entwickelten Erzählungen und Novellen dem in seiner Art einzig dastehenden Minnesang wenigstens teilweise etwas Gleichwertiges zur Seite stellen können. Es bedarf keiner weiteren Darlegungen, um die Bedeutung der provenzalischen Prosanovelle hervorzuheben, soweit ihr literarhistorischer Charakter in Frage kommt. Ich möchte nur noch eine Seite der Trobadorbiographien über-

[1]) Stimming, G. G., II, 2, S. 59.
[2]) Grundriß, S. 59.

haupt und der Trobadornovellen im besonderen nachdrücklich betonen. Die Erzählungen sind in hohem Maße Bilder zur Zeit- und Sittengeschichte. Der Minnesang der Trobadors, die edelste Blüte mittelalterlicher Romantik, sichert der provenzalischen Literatur für alle Zeiten einen hervorragenden Platz. Im rechten Lichte aber erscheint uns jene gewaltige Kulturepoche erst durch die Erzählungen der Biographen, die uns das Verständnis für das seltsame Lieben und Denken jener Zeit, das sich in dem Singen und Sagen der Trobadors offenbart, ermöglichen. Boccaccios Dekameron ist eine Satire seiner Zeit, ein Sittenspiegel ohnegleichen. Die Novelle der romantischen Liebe, als welche wir die provenzalische Prosanovelle bezeichneten, ist der Sittenspiegel der alten Provence; sie gibt uns „zu den idealisierten Gedanken und überschwenglichen Gefühlen der Troubadours den realen Hintergrund und damit für die Beurteilung der Minnelieder den rechten Maßstab“ (Suchier).

## Die provenzalische Prosanovelle in der Weltliteratur.

Tommaso Casini bezeichnet in seiner Geschichte der italienischen Literatur die Novelle als eine „durchaus italienische Gattung“.[1]) Schon die bisherigen Erörterungen berechtigen uns, diesen Ausspruch zu beschränken. Die italienische Novelle „war schon vor Dante in jenen kurzen Erzählungen über religiöse und heroische Begebenheiten hervorgetreten, welche den Namen *conti* führten; dann entwickelte sie sich stufenweise und nahm als den ihr eigentlich zukommenden Stoff die mannigfaltigsten sagenartigen und geschichtlichen, volkstümlichen und litterarischen Elemente auf und erlangte in der Führung der Erzählung und Anlage der Beschreibungen jene größere Freiheit, die wir schon in den Novellen am Ende des 13. Jahrhunderts finden. Mit feinerem künstlerischen Gefühl ließ Boccaccio diese Erzählungsform einen weiteren Schritt vorwärts thun, indem er sie zu dramatischen Entwickelungen fähig machte.“[2]) Die provenzalische Novelle hat eine ähnliche Entwicklung durch-

[1]) G. G., II, 3, S. 114.
[2]) Tommaso Casini, a. a. O. S. 114

gemacht: von den einfachen Erzählungen, in denen das Interesse am Tatsächlichen vorherrscht, führt ihr Weg über die novellistischen Erzählungen, die von der Tendenz reizvoller Darstellung mehr oder weniger getragen werden, zu den wirklichen Novellen, die teilweise eine hohe Stufe der Vollendung erreichen. Es geht nicht an, dem Verfasser des Dekameron das alleinige Urheberrecht der dramatischen oder Konfliktsnovelle zuzuweisen. Wohl trägt die Novelle Boccaccios die charakteristisch-individuellen Züge des Meisters, und die besonderen Eigenschaften seiner Erzählungskunst werden ihm allezeit den Ruhm als des eigentlichen Begründers der modernen Novelle älterer Form sichern. Der Schüler hat den Meister überstrahlt, Boccaccio „ist ein Schüler Frankreichs, aber seine souveräne Kunst hat die einzelne Spur verwischt und die Novellen zu seinem Eigentum gemacht.“ [1]) Immer wird es jedoch der Ruhm der Provenzalen bleiben, den ersten Anstoß zur Prosanovelle überhaupt und zur Konfliktsnovelle im besonderen gegeben zu haben. Die abendländische Prosanovelle ist in ihrer Entwicklung bedingt durch die reiche Entfaltung der Gattung auf italienischem Boden, die italienische Novelle hat wiederum ein gut Teil ihrer Erfolge der provenzalischen Novelle zu verdanken. Das beschränkt sich nicht allein auf die Stoffwahl. „Man bemerkt ... in der ältesten Prosaliteratur überall, wo es sich um Stoffe der Erzählung handelt, die große anfängliche Unfruchtbarkeit Italiens und in Folge dessen die Abhängigkeit von der reichen Literatur des Nachbarlandes.“ [2]) Frankreich und die Provence haben die Literaturgattung der Novelle zunächst selbständig und unabhängig vom Auslande entwickelt. Die Weiterbildung der französischen Novelle „in der richtung ihrer anfänge als liebesnovelle würde von selbst zu dem geführt haben, was wir unter dem begriff der modernen novelle verstehen. Die entwicklung ist aber in der folgezeit durch einwirkung der italienischen *novella* gestört worden, welche nicht nur den namen für die neue gattung bringt, sondern ihren begriff auch wesentlich modifiziert, d. h. erweitert, indem sie außer der episodenhaften liebesgeschichte

[1]) Morf, Die romanischen Literaturen, a. a. O. S. 177.
[2]) Gaspary, a. a. O., I, S. 175.

auch erzählungen scherzhaften und selbst obszönen charakters, wie alte fablelstoffe, auch anekdoten, bonmots und dergleichen aufnimmt. Eine anzahl französischer und provenzalischer erzählungsstoffe gelangen so auf dem umwege über Italien als prosanovellen wieder nach Frankreich zurück, wo die fableldichtung seit anfang des 14. jahrhunderts erloschen ist.“ [1]) Die provenzalische Prosanovelle ist, wie unsere Untersuchungen gezeigt haben, auf ganz anderen Voraussetzungen entstanden; sie hat sich selbständig entwickelt zu einer Liebesnovelle im modernen Sinne des Wortes. Unabhängig von anderen Literaturen hat das provenzalische Volk als erstes unter den Völkern des Abendlandes die Literaturgattung der Novelle gepflegt. Dem übrigen Europa waren die Provenzalen weit voraus in der Kunst der Biographie, die den Beginn literarischen Schaffens bezeichnet. Mit den Biographien der Trobadors schenkten sie der literarischen Welt zugleich als besonderes Vermächtnis die ersten Anfänge der Novelle. Geben somit die bedingenden Faktoren der provenzalischen Prosanovelle ein besonderes Gepräge, so zeigt auch ihre Entwicklung eine eigenartige Geschlossenheit. Ihr Gebiet ist weit enger abgesteckt als die italienische Novelle. Diese charakterisiert sich in erster Linie durch eine große Mannigfaltigkeit in der Stoffwahl, die schon wiederholt angedeutet wurde. Die Trobadornovelle ist die Tragödie und Komödie der Liebe und in der Entwicklung dieses besonderen Zweiges der literarischen Gattung der Novelle liegt ihre Bedeutung. In mannigfaltiger Weise sucht der provenzalische Novellist dem doppelten Zwecke einer Erzählung gerecht zu werden, Inhalt und Form den Interessen des Publikums anzupassen. So trägt auch in der Form die Trobadornovelle ganz charakteristische Züge, die ihr einen besonderen Platz in der Geschichte der Gattung einräumen. Boccaccio ist „der realistische Maler der Menschen und Sitten seiner Zeit; die Comödie des gewöhnlichen Lebens darzustellen, so wie er sie jeden Tag vor Augen sah, das verstand er auf das Vollkommenste.“ [2]) Darum werden wir es auch verstehen, wenn der große Meister einen Stoff,

[1]) Voretzsch, Einführung in die altfranzösische Literatur, 2. Aufl., Halle 1913, S. 500.

[2]) Gaspary, II, 57.

wie z. B. den des Herzmäre, nicht zu der Tragödie umzugestalten wußte, die einer solchen Begebenheit allein würdig gewesen wäre. Wollte man behaupten, Boccaccio habe die provenzalische Vorlage des Herzmäre in wirksamer Weise umgestaltet, so würde das eine bedingungslose Anerkennung der Novellentechnik des Dekameron bedeuten. Ungleich wirksamer ist das Herzmäre in der jüngeren provenzalischen Version zur Geltung gekommen, wenn auch die Art, wie der Verfasser die Erzählung gestaltet, mit der Kunst Boccaccios wenig gemein hat. Die Novelle romantischer Liebe, als welche wir die Trobadornovelle auch bezeichnen, erhält noch zuletzt eine weitere Bedeutung durch ihren Charakter als Konfliktsnovelle. Auch die provenzalische Novelle besitzt den Vorzug dramatischer Gestaltung, den man der italienischen Meisternovelle so oft nachrühmt. Insofern dürfen wir mit Recht die provenzalische Novelle als Lehrmeisterin der italienischen nennen. Boccaccio hat als unumschränkter Herrscher mit dem geschaltet, was die Überlieferung ihm darbot. Ein Meister der Form und der Sprache wußte er die Novelle zu der wichtigen Gattung zu erheben, die sie in der modernen Literatur darstellt. Mit dankbarer Liebe werden wir dann aber auch einer Kulturepoche gedenken, die der abendländischen Literatur so vieles geschenkt hat und die den wichtigsten Baustein des Untergrundes bildet, auf dem die Kunst eines Boccaccio zu ihrer Höhe emporwuchs.

---

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

# ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

III

## WILHELM SCHWARTZ

AUGUST WILHELM SCHLEGELS
VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

# AUGUST WILHELM SCHLEGELS VERHÄLTNIS ZUR SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN LITERATUR

VON

DR. WILHELM SCHWARTZ

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

Literaturverzeichnis . . . . . VII

Einleitung . . . . . 1

1. Kapitel. Schlegels spanische Studien.
I. Von Göttingen bis Jena . . . . . 4
II. Jena—Berlin—Wien . . . . . 8

2. Kapitel. Schlegels Kenntnis und Kritik der spanischen Literatur.
I. Die ältere spanische Literatur . . . . . 28
II. Cervantes . . . . . 30
III. Lope . . . . . 46
IV. Calderon . . . . . 50

3. Kapitel. Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen.
I. Allgemeines . . . . . 66
II. Metrik, Form, Inhalt . . . . . 73
III. Zeitgenössische und spätere Kritik . . . . . 105

4. Kapitel. Der Einfluß der spanischen Literatur auf Schlegels dichterisches Schaffen.
I. Morayzela . . . . . 112
II. Romanzen, Sonette und andere Dichtformen . . . 125

5. Kapitel. Schlegels Verhältnis zur portugiesischen Literatur.
I. Einleitung . . . . . 131
II. Schlegels portugiesische Studien . . . . . 133
III. Schlegels Kenntnis der portugiesischen Literatur . . 134
IV. Schlegels Übersetzungen aus dem Portugiesischen . 136

Zusammenfassung . . . . . 141

# Literaturverzeichnis.

## I. Schlegels Werke.


Aug. Wilh. v. Schlegel, Sämtliche Werke, hgg. von E. Böcking. 12 Bde. Leipzig 1846 (cit. Bö. I, II usw.).

Aug. Guill. de Schlegel, Œuvres écrites en français et publiées par E. Böcking. 3 Bde. Leipzig 1846.

Aug. Wilh. v. Schlegel, Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause, hgg. von Aug. Wünsche. Leipzig 1911.

— Spanisches Theater. 2 Bde. Leipzig 1803 und 1809 (cit. Sp. Th. I, II). Zweite Ausgabe von E. Böcking. 2 Bde. Leipzig 1845.

— Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hgg. von Minor in Seufferts deutschen Literaturdenkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 17—19. Heilbronn 1884 (cit. B. V. I, II, III).

— Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809—1811 (cit. W. V., Bö. V, VI).

O. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Berlin 1890.

— Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Zeitschr. f. d. österr. Gymn., Bd. 42. 1891.

Katalog der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Büchersammlung. Bonn 1845.


## II. Spanische und portugiesische Literatur.

### 1. Texte.


Don Pedro Calderón de la Barca. Comedias del celebre Poeta Español, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes. 11 Bde. Madrid 1760—1763 (cit. Ap. I usw.).

— Comedias. Colección más completa que todas las anteriores, hecha é illustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid 1848—1850. 4 Bde. Bibl. de aut. esp. (Bd. 7, 9, 12, 14.)

Luis de Camões, Obras. Lisboa 1720.
Os Lusiadas, hgg. von Reinhardstoettner. Straßburg 1874—1875.
Cancionero de romances, Anvers 1555.
Miguel de Cervantes Saavedra. Obras. 3. Edición. Madrid 1864. (Bibl. de aut. esp., Bd. 1.)
La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, Bibl. de aut. esp., Bd. III. Madrid 1883.
Yorge de Montemayor, La Diana. Madrid 1602.
Ginés Perez de Hita, Historia de las guerras civiles de Granada. Bibl. de aut. esp., Bd. III, Madrid 1883.

## 2. Darstellungen, Übersetzungen und Spezialuntersuchungen.

C. A. de la Barreira y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Madrid 1860.
H. Breymann, Calderon-Studien. 1. Teil, Die Calderon-Literatur, München und Berlin 1905.
Gottfried Baist, Die spanische Literatur. In Gröbers Grundriß der rom. Phil., Bd. II, Abt. 2. Straßburg 1897.
Rudolf Beer, Spanische Literaturgeschichte. 2 Bde. Leipzig 1903.
F. J. Bertuch, Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur. 3 Bde. Dessau 1780—1782.
Friedrich Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Bd. III (Spanische Literatur) und IV (Portugiesische Literatur). Göttingen 1804—1805.
J. A. Dieze, vgl. Velázquez.
Ad. Ebert, Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands. Deutsche Vierteljahrsschrift. Stuttgart und Augsburg 1857.
Artur Farinelli, Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie. Zeitschr. f. vgl. Litgesch. N. F. 1892 und 1895.
— Grillparzer und Lope de Vega. Berlin 1894.
J. D. Gries, Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca. Zweite Ausgabe. 8 Bde. Berlin 1840—1841.
K. L. Kannegießer, Der standhafte Prinz. Archiv für neuere Sprachen, 1861.
J. L. Klein, Geschichte des spanischen Dramas. (Bd. VIII—XI, 1. 2. seiner „Geschichte des Dramas". Leipzig 1871—1875.
Max Koch, Calderon in Deutschland, in der Zeitschrift „Im Neuen Reich", 1881.
Ludwig Lemke, Handbuch der spanischen Literatur. 3 Bde. Leipzig 1855—1856.
A. Loiseau, Histoire de la littérature portugaise. Paris 1887.
Marcelino Menéndez y Pelayo, Calderón y su teatro. Madrid 1910.

Ernest Mérimée, Précis de l'Histoire de la littérature espagnole. Paris 1908.
Heinrich Morf, Die romanischen Literaturen in „Die romanischen Sprachen und Literaturen". Berlin 1909.
Elisabeth Münnig, Calderon und die ältere deutsche Romantik. Berlin 1912.
M. Rapp, Klassifikation der Schauspiele Calderons in der „Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur". Braunschweig 1853.
Ad. Fr. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. Berlin 1845—1846.
H. Schuchardt, Goethe und Calderon in „Romanisches und Keltisches". Berlin 1886.
Fr. W. Val. Schmidt, Kritische Übersicht und Anordnung der Dramen des Calderon de la Barca in den Jahrbüchern der Literatur, Bd. 17—19. Wien 1822.
W. Storck, Luis de Camoens, Sämtliche Gedichte, 6 Bde. Paderborn 1880—1885.
Georg Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen von Nic. Heinrich Julius. 2 Bde. Leipzig 1852.
Velázquez, Orígenes de la poesía castellana. Übersetzt von J. A. Dieze. Göttingen 1769.
Ferdinand Wolf, Studien zur Geschichte der spanischen und und portugiesischen Nationalliteratur. Berlin 1859.
W. v. Wurzbach, Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden. Leipzig.

## III. Werke allgemeineren Inhalts.

Fr. Blankenburg, Literarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. 3 Bde. Leipzig 1796—1797.
E. Campe, Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Leipzig 1855.
C. Freese, Über deutsche Assonanzen. Stralsund 1838.
Goethe und die Romantik, 2 Teile, hgg. von C. Schüddekopf und O. Walzel in den Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar 1898.
G. Gröber, Geschichte der rom. Philologie, in G. G. I, S. 1—185. 2. Aufl. 1904—1906.
R. Haym, Romantische Schule. Berlin 1870.
K. v. Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde. Breslau 1864.
— Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. 2 Bde. Hannover 1872.
E. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Diss. Bern 1900.
Jonas, Dilthey u. a., Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. 4 Bde. Berlin 1858—1863.

Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. 2 Bde. Leipzig 1855.
Jakob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. Straßburg 1902.
— Aug. Wilh. Schlegel in den Jahren 1804—1845, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1887.
G. L. Plitt, Aus Schellings Leben. In Briefen. 3 Bde. Leipzig 1869.
J. S. Püttner, Versuch einer Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augustus-Universität zu Göttingen. 3. Teil, 1788—1820, von Saalfeld. Hannover 1820.
Er. Schmidt, Caroline, Briefe aus der Frühromantik. 2 Bde. Leipzig 1913.
K. Solger, Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in den „Nachgelassenen Schriften und Briefwechsel", hgg. von Tieck und Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826.
A. Strodtmann, Briefe von und an Bürger. 4 Bde. Berlin 1874.
G. Waitz, Caroline. 2 Bde. Leipzig 1871.
W. v. Wurzbach, Gottfried Aug. Bürger, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1900.

Zeitschriften und gelegentlich benutzte Bücher sind unter dem Texte angegeben.

# Einleitung.

Streben nach universalismus und kosmopolitismus kennzeichnet die zeit der romantik. In ihrem nimmersatten forschungs- und wissensdrange strebte sie nach assimilierung der vorzüge der verschiedenen nationalitäten, an ihrer spitze der „kosmopolit der kunst und poesie", August Wilhelm Schlegel.

„Es steigt der Briten Höchster lächelnd nieder,
Und Calderon, den Kränze bunt umglühen,
Der Minnesang im Goldgewand, erblühen
Neu will Italien, uralt heil'ge Lieder
Am Ganges wachen auf, und rundum brennen
Trophä'n, die dankbar deinen Namen nennen",

in diesen versen feiert Tieck seines freundes friedliche streifzüge und abenteuerfahrten in fremde länder.

Jede verachtung und hintenansetzung der nationalen dichtung lag Schlegel dabei fern. „Aber was hülfe es", meint er in den Berliner Vorlesungen, „uns Schätze einzubilden, die wir nicht haben, statt nach dem Erwerb zu streben. Verstehen wir die großen Denker und Dichter des Auslandes ganz in ihrem originellen Sinn, so sind sie auch die unsrigen, so haben sie vielleicht das in ihrer Heimat durch Kleinheit des Zeitalters verlorene Vaterland bei uns wiedergefunden". Durch übersetzungen im sinne künstlerischer neuschöpfungen suchte er jener vielseitigen empfänglichkeit deutschen wesens gerecht zu werden, die ihn im universalismus und kosmopolitismus die „wahre deutsche Eigentümlichkeit" erblicken ließ.

Seine besondere neigung galt hierbei den südlichen literaturen. In alten historischen beziehungen Deutschlands zu den völkern des südens glaubt er den grund dieser hinneigung zu erkennen, in dem „deutschen Blut, welches, wiewohl mit römischem vermischt und durch die Einwirkung eines südlichen

Himmels wärmer und üppiger geworden, noch in den Adern jener Nationen wallt".[1])

Unter den südlichen ländern war es wiederum Spanien, das alte wunderland der romantik, wohin sich seine und der romantiker blicke lenkten. Spanien bildete die nachhaltigste etappe auf ihrem wege zur universalliteratur. Hier handelte es sich sozusagen um poetisches neuland, das es zu bearbeiten galt und welches einen fruchtbaren nährboden für ihre romantischen bestrebungen abgeben sollte.

Gerade von der spanischen poesie erwartete Schlegel eine günstige wirkung auf die deutsche. Noch 1813 hofft er im hinblick auf die damaligen gleichzeitigen freiheitskämpfe der Spanier und Deutschen, daß die *communauté de la cause de la liberté fondera une nouvelle fraternité entre les Espagnols et les Allemands, qui de tout temps ont eu plus d'analogie entre eux qu'avec les Français ou les Italiens. Les Allemands*[2]) *connaîtront la littérature anglaise et espagnole et y puiseront une certaine universalité de vues et surtout le conseil et l'exemple de s'abandonner à leur propre génie.*[3])

Im mittelpunkt von Schlegels bestrebungen stand Calderon und das spanische drama. Lange hatte dieses in vergessenheit geschlummert. Während die spanischen schelmenromane und schäferromane schon zu beginn des 17. jahrhunderts ihren siegeszug durch Deutschland antraten und in rascher folge die romane des *picaro gusto*, der „Lazarillo de Tormes", Mateo Alemans „Guzman de Alfarache", Ubedas „Picara Justina", ferner Montemayors „Diana" nebst der fortsetzung der „Diana Enamorada" des Gil Polo, Cervantes' „Don Quijote" ins land strömten, freilich zumeist durch das medium einer italienischen, französischen oder holländischen übersetzung, begann erst in der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts mit der bildung einer deutschen bühne auch das interesse für das spanische drama zu erwachen. Lessing, Cronegk, Schiebeler,

[1]) B. V. III, 33.

[2]) Das von Walzel mitgeteilte konzept dieses briefes bietet „Les Espagnols". Doch erfordert der zusammenhang statt dessen „Les Allemands".

[3]) Aus einem briefe an eine Spanierin, mitgeteilt von Walzel in „Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule". Zeitschr. f. Österr. Gymn., 1891, bd. 42.

Dieze, Bertuch, Gerstenberg haben, alle in bescheidenen grenzen, zur verbreitung des spanischen dramas in Deutschland beigetragen. In der hauptsache beschränkten sie sich auf literarhistorische angaben. Bertuch und seine freunde brachten daneben eine reihe von übersetzungen, meist unbedeutende und in der form verstümmelte stücke.

Parallel zu dieser richtung zeigte sich ein neuerwachtes interesse an der spanischen lyrik und romanzenpoesie. Über Cronegk, Gleim, Meinhard, Bertuch führt der weg zu Herder, der den höhepunkt dieser entwicklung darstellt.

Die romantik und insbesondere Schlegel hat fast nur das drama weitergepflegt, dieses aber auf eine ganz neue basis gestellt. Mit seinen vorgängern verbindet ihn nichts. Wie er allein, aus seinen romantischen bestrebungen heraus, den weg in das wunderland der spanischen dichtkunst fand, so ist er auch ganz neue bahnen gewandelt. Eine neue epoche in der auffassung des spanischen dramas hebt mit ihm an.

Die hier kurz skizzierte entwicklung der spanischen literatur in Deutschland hat zuerst in großzügiger, klarer und formvollendeter darstellung Adolf Ebert in einer bis heute unerreichten weise bis auf seine zeit verfolgt. Farinelli gab dann in den neunziger jahren eine reichhaltige, auf gründlicher forschung beruhende geschichte der beziehungen zwischen Spanien und Deutschland bis zur wende des 18. jahrhunderts, der sich dann noch eine reihe von einzelarbeiten anschlossen, in denen er das verhältnis Wilhelm v. Humboldts, Goethes zu Spanien, Grillparzers zu Lope de Vega beleuchtete.

Calderons beziehungen zu Deutschland sind zuerst im zusammenhange besprochen worden von Max Koch in seinem Aufsatze „Calderon in Deutschland“, der allerdings von sachlichen irrtümern sich nicht ganz freihält. Dasselbe gilt von der ende vorigen jahres erschienenen arbeit Elisabeth Münnigs „Calderon und die deutsche Romantik“. Abgesehen von der Calderonübersetzung Schlegels, die mehr aus allgemeinen erwägungen als aus einer eingehenden untersuchung heraus beurteilt wird, weist sie namentlich im historischen teil eine Reihe von irrtümern und falschen mutmaßungen auf, die in vorliegender arbeit ihre richtigstellung gefunden haben.

---

## I. Kapitel.

# Schlegels spanische Studien.

Schlegels erste spanische studien fallen, wie wir mit sicherheit annehmen können, erst in seine Göttinger frühzeit. Von wem die anregung ausging, können wir mit absoluter gewißheit nicht mehr feststellen. Bisher war man geneigt, dieses verdienst Friedrich Bouterwek zuzuschreiben, der im dritten bande seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit" den „ersten Versuch einer pragmatischen Geschichte der spanischen Poesie" gab. Koch schreibt diesem werke eine mächtige wirkung auf Schlegel zu, führt seine spanischen studien, seine romanzenübersetzungen aus dem jahre 1791, ja die spätere Calderonverehrung der romantiker auf den persönlichen verkehr der beiden männer in Göttingen zurück.[1]) Auch Münnig ist noch geneigt, einen einfluß Bouterweks anzunehmen.[2]) Ein kurzer blick auf die tätigkeit Bouterweks im anfang der neunziger jahre belehrt uns über das irrtümliche jener auffassung. Bouterweks neigungen in jener zeit galten hauptsächlich den belletristisch-philosophischen wissenschaften, wie seine der schöngeistigen literatur angehörigen arbeiten beweisen. Seine ersten vorlesungen hatten die Kantische philosophie zum gegenstande,[3]) nicht, wie Münnig ohne jeden anhalt behauptet, „die Literatur der südlichen Völker". Auch fallen diese erst in das jahr 1792, und damit

[1]) Calderon in Deutschland, s. 786.

[2]) Calderon und die deutsche Romantik, s. 3.

[3]) Die Göttinger Gelehrten Anzeigen kündigen für 1792 von Bouterwek an: „Eine möglichst populäre Darlegung des echten Kantischen Systems der reinen und praktischen Vernunft".

ist ihre kühne behauptung, beide Schlegel, Wilhelm und Friedrich, hätten Bouterweks vorlesungen noch ein jahr lang besucht, ohne weiteres hinfällig, da beide brüder im frühjahr 1791 schon Göttingen verließen.[1])

Weit weniger fehl dürfte man gehen, wenn man Schlegels erste spanische studien auf Bürger, seinen treuen mentor während seiner Göttinger zeit, zurückführt. Bürger war ein gründlicher kenner und warmer verehrer der spanischen sprache und literatur. Seine begeisterung stand der der späteren romantiker nicht nach, wenn sie sich auch mehr auf die spanische lyrik als auf das spanische drama erstreckt zu haben scheint.[2]) Den Italienern und Spaniern war er mit leib und seele zugetan. Zu ihnen nahm der unglückliche dichter in trüben stunden seine zuflucht. „Ich habe", schreibt er 1789 an seinen freund Meyer, „täglich mehrere Italiener als Ariost, Tasso, Petrarca usw. gelesen, und alle meine Nerven schwirren von den himmelsüßen Tönen. Jetzt habe ich mich nach Spanien gewandt und lese den Herrera. O glückselige Sänger, denen solche Sprachen zu Gebote stehen! Bei Gott! Ich glaube, ich wollte die Fabelwunder des Orpheus wahrmachen, wenn eine solche Sprache meine Muttersprache wäre. Kranke wollte ich gesund machen, Tote vom Grabe erwecken, Furien in zärtliche Tauben der Venus verwandeln."[3])

Dieses studium der südlichen dichter fällt in eine zeit, wo der vertraute umgang zwischen Bürger und Schlegel, die ideen- und arbeitsgemeinschaft beider ihren höhepunkt erreichte, in das jahr 1789. Es war die zeit des gemeinsamen versuches einer nachbildung des „Sommernachtstraumes", die zeit der Bürgerschen sonettenwut, die auch Schlegel, seinen „poetischen sohn", wie Bürger ihn stolz nennt, angesteckt hatte.[4]) „Ich habe ihn jetzt förmlich zu meinem Jünger auf-

[1]) Bezeichnend für die damalige stellung Bouterweks in der wissenschaftlichen welt ist die antwort Kants, als er diesem 1793 seinen abriß seiner vorlesungen über die Kantische philosophie gesandt hatte. Kant erklärte sich sehr erfreut, „da er nicht gedacht, daß die trockene Spekulation einen Reiz für einen dichterischen Kopf haben könne".

[2]) Über Bürgers erste spanischen studien vgl. Wurzbach, Gottfried August Bürger, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1900, s. 39.

[3]) Strodtmann III, 216.

[4]) Ebenda s. 211.

und angenommen", schreibt er in dem schon zitierten briefe. „Er ist sehr oft bei mir, so daß ich fast den ganzen Winter keinen andern Umgang gehabt und verlangt habe."[1])

Bei dieser intimität im umgang dürfte auch Bürgers neigung zu den spanischen dichtern nicht spurlos an dem jungen schlegel mit seinem universalen wissensdrange vorübergegangen sein. Sie dürfte die erste veranlassung zu seinen spanischen studien gebildet haben.[2])

Reiche anregung wird ihm auch die Georgia Augusta selbst gewährt haben. Göttingen war in jenen Tagen eine pflegstätte spanischer sprache und literatur. Mehrere lektoren erteilten semester für semester unterricht im Spanischen.[3]) Die universitätsbibliothek wies schon damals, namentlich infolge der bemühungen Diezes, des 1785 verstorbenen professors, eine stattliche spanische büchersammlung auf. Eine reihe von professoren hatten ein reges interesse für alles, was Spanien und die spanische literatur anging.[4]) Alle diese umstände wirkten fördernd auf Schlegels studien ein.

Über ihren umfang sind wir lediglich auf vermutungen angewiesen. Sie werden sich in elementaren grenzen gehalten haben, namentlich in literarischer beziehung. Einen einblick in die spanische literatur, allerdings vom pseudo-klassizistischen,

---

[1]) Strodtmann III, 217. Über Schlegel und sein Verhältnis zu Bürger vgl. auch Wurzbach, s. 264—268.

[2]) Wie Schlegel, so dürfte auch der nur um ein jahr ältere Bouterwek von Bürger zum studium des Spanischen angeregt sein. Auch er ging bei Bürger ein und aus und wird von ihm als „ein vortrefflicher Kopf, von dem sich noch viel Herrliches erwarten läßt", bezeichnet (Strodtmann III, 275).

[3]) Die lektionskataloge jener jahre kündigen regelmäßig an: „Im Spanischen geben Herr M. Eberhard und Herr Lektor Calvi Unterricht". Letzterer gab auch 1790 zu Helmstedt eine Spanische Sprachlehre und Chrestomathie heraus. Über den damaligen stand der romanischen studien an der Georgia Augusta vgl. Stimmings Bericht in Vollm. Jahresber. X, IV, 116 ff.

[4]) Tychsen, der lieblingsschüler Heynes, führte nach Köpke Tieck in die spanische literatur ein. Von ihm besitzen wir zwei aufsätze: „Über alte Kunstwerke in Spanien" und „Über den gegenwärtigen Zustand der spanischen Literatur" (in der deutschen übersetzung von Bourgoings Reisen durch Spanien, bd. 2, s. 289—362. Jena 1790). Von Jeremias David Reuß besitzen wir eine übersetzung der sammlung der institutionen des spanischen inquisitionsgerichtes.

oder wie die Spanier sagen, vom gallo-klassizistischen standpunkte aus, dürften ihm die vorlesungen der professoren Eichhorn[1]) und Heeren[2]) gewährt haben. Im vordergrunde seiner literarischen studien dürfte die romanzenpoesie gestanden haben. Darauf deutet die übersetzung der drei dem „Cancionero de romances" entnommenen romanzen, die er 1791 Bürger für seinen Musenalmanach von Amsterdam aus sandte.[3]) Das spanische drama war damals noch nicht in seinen gesichtskreis getreten.

Anfang 1791 verließ Wilhelm zugleich mit seinem bruder Friedrich Göttingen, um nach einigen in seiner heimat verbrachten monaten eine hauslehrerstelle beim bankier Muilman in Amsterdam zu übernehmen, die er bis 1795 innehatte. Seine spanischen studien dürften in dieser zeit keine wesentliche förderung erfahren haben. Ganz geruht zu haben scheinen sie nicht. Dafür sorgte schon der erfindungsreiche, unermüdlich neue pläne schmiedende Friedrich, der in seinen briefen ihn mit einer flut von projekten überschüttete, von denen eins unser besonderes interesse verdient. Im dezember 1794 machte er ihm nämlich den vorschlag,[4]) er solle „ein Werk organisieren (ungefähr wie Schillers historische Memoiren), nämlich Auszüge und Übersetzungen aus klassischen Geschichtsschreibern der Spanier und Italiener; mit Anmerkungen, Zusätzen, Einleitung usw.". Da er „mit allen neueren Sprachen völlig bekannt" sei, den geist des mittelalters durch den Dante kenne und entschiedenes talent zur biographie besitze, werde ihm die ausführung dieses glücklichen einfalls, wie Friedrich selbstbewußt sein projekt nennt, wenig mühe machen. Leider ist uns Wilhelms antwort auf diesen wie auf fast sämtliche übrigen briefe Friedrichs nicht erhalten, so daß wir

---

[1]) Eichhorn pflegte alljährlich die „Geschichte der gesamten Literatur" zu behandeln.

[2]) Mit Ludwig Heeren verband Schlegel persönliche bekanntschaft (vgl. Strodtmann IV, 139). Heeren las 1789 über „Geschichte und Literatur der schönen Wissenschaften, sowohl der Alten als Neuen, nämlich der Italiener, Franzosen, Spanier, Engländer und Deutschen", sowie über „Geschichte des Dramas unter den Neueren".

[3]) Vgl. Strodtmann IV, 124 und 126.

[4]) Walzel, s. 202.

nicht wissen, wie er das projekt aufgenommen hat. Doch scheint es nach einer anderen richtung hin bei ihm anklang gefunden zu haben. Wohl noch in Amsterdam studierte er die „Historia de las guerras civiles de Granada“ des Ginés Pérez de Hita, aus der schon Bertuch in seinem „Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur“ einige proben gegeben hatte. Die frucht dieser studien bildetete die 1796 in Beckers „Erholungen“ erschienene mohrische erzählung „Morayzela, Sultanin von Granada“.

In den nächsten zwei jahren scheint das studium des Spanischen geruht zu haben. Schlegels übersiedlung nach Jena, im mai 1796, seine darauf einsetzenden vorlesungen an der dortigen universität, seine mitarbeit an Schillers „Horen“ und an der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ nahmen seine gesamten kräfte in anspruch.

Unter seinen vorlesungen enthalten die über „Philosophische Kunstlehre“ für uns mancherlei bemerkenswertes. Einerseits bezeugen sie uns schon ein genaues studium des Don Quijote, auf den Schlegel durch die Tiecksche übersetzung (von der im folgenden die rede sein wird) geführt wurde. Es finden sich hier schon ansätze zu einer kritik, wie wir sie später im ersten teile der rezension der Tieckschen Don Quijoteübersetzung, teilweise in wörtlicher übereinstimmung, wiederfinden.[1]) Auch in seinen ausführungen über die spanischen romanzen[2]) fußt Schlegel auf selbsterworbenen kenntnissen. Dagegen ist ihm das spanische drama noch gänzlich fremd. In der einschätzung desselben wandelt er ganz in den traditionellen bahnen seiner vorgänger. Bezeichnend hierfür ist sein mit einer förmlichen verweisung auf den später so geringschätzig behandelten Blankenburg anhebendes urteil: „Das spanische Drama hat sich am wenigsten nach der alten Komödie gebildet. Sie (sic!) ist regellos, hat viel Konventionelles, hat eigentümliche Masken und enthält die wunderlichsten Intriguen.“[3])

Seit ende 1797 hatte Schlegels interesse für spanische literatur sich wieder belebt. Den äußeren anlaß zu dieser erneuten tätigkeit bot eine vom buchhändler Unger Friedrich

[1]) Vgl. Vorlesungen über Kunstlehre, s. 210 f.
[2]) Ebenda s. 221.
[3]) Ebenda s. 197 f.

angebotene Don Quijote-übersetzung. Friedrich bezeigte anfänglich große lust, sie selbst zu übernehmen, bot sie dann aber wegen der zahlreich vorkommenden verse Wilhelm an, der jedoch Tieck als den geeigneten mann vorschlug. Nach mancherlei schwanken trat Friedrich schließlich endgültig zurück, ebenso Eschen, ein durch Reichardt empfohlener rivale, und Tieck übernahm die arbeit.[1])

Wilhelm nahm von anfang an lebhaften anteil an der übersetzung[2]) und förderte sie in jeder weise. Während des besuches Tiecks in Jena, 1799, entstand aus dieser anteilnahme heraus der plan einer gemeinschaftlichen übersetzung des ganzen Cervantes. Die ankündigung erfolgte im Intelligenzblatt der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“,[3]) gemeinschaftlich von Schlegel und Tieck unterzeichnet. An den Don Quijote sollten sich „die übrigen romantischen Dichtungen, Persiles und Galatea, und die anderen Gedichte und dramatischen Werke“ anschließen, soweit sie durch druck bekannt seien und bei der großen verschiedenheit des nationalgeschmacks interessieren könnten. Von diesem großartigen plan, der, wäre er zur ausführung gekommen, uns einen deutschen Cervantes geschenkt hätte, ist, vom Don Quijote abgesehen, nichts verwirklicht worden.[4]) Wir wissen nicht, wie weit die vorarbeiten gediehen sind. Über die lektüre der einzelnen werke, deren niederschlag wir in dem sonettenkranz „Cervantes“ besitzen,[5]) werden sie kaum hinausgegangen sein.[6]) Allenfalls dürfte das uns erhaltene fragment einer Numancia-

[1]) Vgl. Walzel, nr. 91. 92. 94. 95. 97. 99. Die von Friedrich in nr. 99 gewünschte anzeige des Don Quijote brachte das Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung vom 17. januar 1798.

[2]) Besonders am dritten band. Vgl. die dedikation in Tiecks Schriften, Bd. 5.

[3]) Nr. 1, 1800.

[4]) Auf dieses projekt bezieht sich jedenfalls auch die äußerung Schlegels in der „Nachschrift an Ludwig Tieck“ im Athenäum, 1799 (Bö IV, 127): „Ich stehe Ihnen nicht dafür, daß ich nicht in Ihr kastilisches Gehege komme“.

[5]) Vgl. unter Kapitel 5.

[6]) Der vorwurf, den Friedrich 1799 in einem briefe an Karoline (Waitz I, 247; Schmidt I, 524) seinem bruder Wilhelm macht, er kenne vom ganzen Cervantes nur den Don Quijote, dürfte wohl cum grano salis zu nehmen sein.

übersetzung diesem plane seinen ursprung verdanken, sofern es nicht der Berliner zeit angehört. Jedenfalls sollte die durchführung des projektes gleich im anfang an einem rivalen scheitern, der mittels seiner größeren sprachlichen kenntnisse ihnen bald vorauseilte. Dieser mann war Dietrich Wilhelm Soltau.

Soltau war ein an der schwelle des greisenalters stehender mann, als er mit seinem plan einer übersetzung des Cervantes hervortrat. Er hatte früher lange jahre in Spanien gelebt, die dortigen sitten und gebräuche studiert, und konnte somit Schlegel und Tieck mit einer gewissen überlegenheit, nicht nur in sprachlicher beziehung, sondern auch in der in einem werke wie Don Quijote besonders bedeutsamen kenntnis der spezifisch spanischen elemente, entgegentreten. Auch war er kein neuling unter den übersetzern. Schon 1787 hatte er eine übersetzung des „Hudibras" des Samuel Buttler veröffentlicht.[1]) Seine übersetzungsprinzipien waren zudem auf einer ebenso strengen grundlage aufgebaut, wie die Schlegels und Tiecks. Auch er stellte, wenigstens für die prosa, die höchsten ansprüche an eine genaue und formvollendete wiedergabe. Schlegel und Tieck wußten wohl, welcher gegner ihnen in Soltau entstanden war. Daher auch die erbitterte polemik, deren verlauf im folgenden in kurzen umrissen dargestellt werden möge.

Ende januar 1799 erschien der 1. band des Tieckschen Don Quijote.[2]) Erst im juni dieses jahres erfolgte die ankündigung einer gleichen übersetzung seitens Soltaus, die bei Nicolevius in Königsberg erscheinen sollte.[3]) Ihr von vornherein den boden abzugraben, erschien bald darauf jene zu einer gewissen berühmtheit gelangte Schlegelsche rezension der Tieckschen übersetzung, die, im wesentlichen eine würdigung des Don Quijote, ihr den vorrang vor jeder anderen sichern sollte.[4])

[1]) Erster gesang 1779 im Deutschen Merkur, vollständig Riga, 1787, umgearbeitet Königsberg, 1798.

[2]) Vgl. Intelligenzbl. der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 5 vom 16. januar 1799.

[3]) Ebenda in nr. 74 vom 15. juni 1799.

[4]) Allg. Lit.-Zeitung, nr. 230 vom 20. juli 1799 (Bö XI, 408 ff.). Gleichzeitig erschien im Athenäum (II, 2, 324 ff.) eine allerdings mehr auf eine würdigung des dichters als des übersetzers hinauslaufende kritik von Friedrich Schlegel.

Man hat Schlegel den vorwurf gemacht, er habe „die Arbeit seines Freundes übermäßig und ohne eingemischten Tadel“ gelobt.[1]) Dieser vorwurf ist grundlos. Zwar hebt er, mit gutem recht, die vorzüge der Tieckschen übersetzung vor der vorhergehenden, der Bertuchschen,[2]) hervor, doch unterläßt er es nicht, die ihr anhaftenden mängel gewissenhaft zu registrieren. Zu einer kritik der übersetzung geht er erst nach einer eingehenden würdigung des Don Quijote selbst über. Er beginnt mit dem metrischen teil und tadelt gleich anfänglich die auslassung der allerdings oft schwierig wiederzugebenden empfehlungs-sonette, der wunderlichen verse Urgandas mit abgekniffenen endsilben und der dedikation. Mit der wiedergabe der übrigen lieder und gedichte erklärt er sich einverstanden, nicht ohne hier und da gelegentliche mißverständnisse und mängel zu rügen. Den beschluß bildet, nach einigen allgemeinen bemerkungen über die prosa des Cervantes, eine zusammenstellung von versehen und unnötigen abweichungen. Alles in allem findet Schlegel die übersetzung in den meisten punkten sehr befriedigend und „durchaus von der Art, daß bei ihrer Prüfung nur der höchste Maßstab angelegt werden kann“. Angesichts einer solchen, sine ira et studio abgefaßten kritik darf man getrost alle ausstreuungen über parteilichkeit Schlegels als gehässige verleumdung bezeichnen.

Auf diese kritik folgte zunächst eine längere ruhepause bei beiden parteien, bis die erste januarnummer des Intelligenzblattes 1800 die ankündigung des schon erwähnten projektes einer ganzen Cervantes-übersetzung brachte. Sei es nun, daß Soltau schon länger den gleichen plan hegte, sei es, daß er sich durch das von Schlegel der Tieckschen übersetzung gespendete lob benachteiligt fühlte, jedenfalls schlug er in einer bald darauf erscheinenden anzeige,[3]) in welcher er auch seinerseits den plan einer Cervantes-übersetzung bekannt gab, einen sehr gehässigen ton an und gab damit das signal zu einer äußerst scharf geführten polemik, in der er, wenn er auch infolge äußerer umstände schließlich den sieg davon-

[1]) Wilhelms eigene worte in einer anmerkung am schlusse seiner rezension.

[2]) Leipzig 1775—1776, neu aufgelegt 1780—1781.

[3]) Intelligenzblatt der Allg. Lit.-Zeitung, nr. 27 vom 5. märz 1800.

trug, nicht immer gerade glücklich abschnitt. Mit den novellen des Cervantes sei er schon beschäftigt, erklärt er; den Persiles und die Galatea überlasse er gern ihnen, da er über den poetischen wert dieser werke eine von der ihrigen gänzlich abweichende meinung hege. Schlegels und Tiecks erklärung im Intelligenzblatte[1]) nahm diesen in einem lächerlich anmaßenden tone gehaltenen ausführungen gegenüber eine in der offensichtlichen verhöhnung des gegners vielleicht zu weitgehende verletzende form an. Soltaus antwort[2]) hierauf zeugt nicht gerade von einer großen polemischen gewandtheit. Sie ergeht sich in einen schwall von worten und groben ausfällen auf Tieck und Schlegel, ohne jedoch ihren spott zu parieren. Um dieser unerquicklichen angelegenheit endlich ein ende zu machen und allen ferneren angriffen Soltaus die spitze abzubrechen, unterzog Schlegel im dritten bande des „Athenäums“ seine übersetzung einer scharfen kritik.[3]) Besonders die wiedergabe der poetischen stellen gab Schlegel anlaß, die ganze schale seines bitteren spottes über den armen Soltau auszuleeren, dessen arbeit in dieser hinsicht allerdings sehr viel zu wünschen übrig ließ. Doch auch an der prosaübersetzung ließ Schlegel kein gutes haar. Nach einer längeren aufzählung von versehen und fehlern verdichtet sich seine kritik schließlich zu dem vernichtenden urteil: „Nach solchen Proben bin ich wohl des Beweises überhoben, daß die feineren Schönheiten der Prosa, der kunstvolle Bau, die reizende Konzinnität und Symmetrie, der numerische Gang und die befriedigende Rundung, endlich der zarte Hauch geistiger und alldurchdringender Anmut, gänzlich verlöscht sind.“[4])

---

[1]) Ebenda nr. 53. [2]) Ebenda nr. 83.

[3]) Athenäum III, 2, 295 ff. (Bö XII, 106 ff.). Zu diesem zwecke lieh er sich ein spanisches exemplar des Don Quijote, welchen er sich trotz aller bemühungen noch nicht hatte verschaffen können, von Goethe. Vgl. Goethe und die Romantik I, 85. 90 u. 91. Der bücherkatalog Schlegels enthält zwei ausgaben des Don Quijote: Nr. 965, Paris 1814 und nr. 966, Leipzig 1800.

[4]) Soltaus übersetzung ist nicht ganz so verdienstlos, wie Schlegel sie hinstellt. An richtigkeit des sinnes steht sie über der Tieckschen; in dieser hinsicht kann man das urteil des rezensenten der Jen. Allg. Lit.-Zeitung (vom 24. dezember 1800, nr. 364) unterschreiben, der Soltaus übersetzung

Soltau ließ sich durch diese angriffe nicht beirren. Schlegels bemühen, den gegner mundtot zu machen, ihn so zuzurichten, „daß er noch vor Ende des Don Quijote völlig den Hals brechen sollte“,[1]) mißlang. Durch literarische arbeiten irgendwelcher art nicht in anspruch genommen, bei seiner großen vertrautheit mit dem spanischen durch sprachliche schwierigkeiten nicht gehemmt, setzte er nach beendigung des Don Quijote die arbeit an den *Novelas Ejemplares* fort, so daß schon ostern 1801 die „Lehrreichen Erzählungen“ in drei bändchen vorlagen.[2])

Diese rasche arbeit eines konkurrenten hatte Schlegel und Tieck ihr projekt verleidet. „Das Verdrießliche,“ schreibt ende 1800 Schlegel an Tieck,[3]) „ist, daß er uns mit den Novellen wirklich zuvorgekommen. Die ersten Bogen habe ich in Händen, sie sind vielleicht um ein wenig besser wie sein Don Quijote. Er ist doch, wie es scheint, ein wenig in sich gegangen. — Es wird für uns schwer halten, einen Verleger zu finden, und wir werden unseren Plan mit dem ganzen Cervantes vielleicht erst in Jahren ausführen können.“ Hierzu ist es nicht mehr gekommen. Das projekt war durch Soltaus rasches dazwischentreten für immer begraben.

Die Don-Quijote-übersetzung hatte Schlegel und Tieck einander näher gebracht. Sie hatte Wilhelms seit längerer zeit erloschenes interesse für spanische literatur neu belebt, und eine aufsteigende linie führt von ihr aus zum höhepunkt seiner spanischen studien, zu der Berliner zeit. Die durch Friedrich 1797 brieflich vermittelte bekanntschaft führte im sommer 1798, als Wilhelm in Berlin zu besuch weilte, zu einer persönlichen aussprache der beiden. „Shakespeare, das gemeinsame Studium der älteren englischen und spanischen Literatur, war eine Quelle des fruchtbarsten Gedankenaus-

---

über die Tiecksche stellt, die allerdings eine große anzahl fehler aufweist. Auch nach Gries (Campe s. 115) wimmelt die Tiecksche übersetzung „von vielen Nachlässigkeiten und den seltsamsten Mißverständnissen“. Ihr vorzug liegt in der wiedergabe und stärkeren berücksichtigung der poetischen schönheiten der vorlage.

[1]) Holtei III, 237, Schlegel an Tieck.
[2]) Vgl. Waitz II, 209; Er. Schmidt II, 27.
[3]) Holtei III, 242.

tausches", berichtet Köpke.[1]) Tiecks gegenbesuch in Jena im nächsten jahre bildete die fortsetzung dieser gemeinsamen studien. Hauptsächlich war es die spanische poesie, die beide beschäftigte.[2]) Hier entstand der schon geschilderte plan einer Cervantes-übersetzung. Von Göttingen ließ er sich zu diesem zwecke, wohl durch vermittlung von Gries, der damals gerade dort studierte, den „Viaje del Parnaso" und die „Numancia" kommen.[3]) Das weitaus wichtigste und bedeutendste resultat dieser studien war jedoch die durch Tieck vermittelte bekanntschaft mit Calderon, die bestimmend werden sollte für den weiteren verlauf der romantik. Köpke berichtet ausführlich hierüber.[4]) Tieck hatte einen band der „Comedias" Calderons erhalten und die „Devoción de la cruz" gelesen, die einen starken eindruck auf ihn machte. Schlegel teilte seine bewunderung nach beendigter lektüre nicht. „Manches fand er nicht hinreichend motiviert, die langen Reden unnatürlich; es war ihm zu katholisch; erst durch Abkürzungen und Umarbeitungen könne dergleichen für den deutschen Geschmack genießbar gemacht werden." Der wandel, der in Schlegels anschauungen bald darauf eintrat, ist bekannt. Während er Tiecks ansichten zu den seinigen machte, tauschte dieser sie „gegen eine kühlere Betrachtung des spanischen Dramas" ein. „Der Bewunderer war zum Tadler geworden, der strenge Kritiker zum Lobredner," schließt Köpke seinen bericht.

So vollzog sich, während das Cervantes-projekt allmählich in der versenkung verschwand, die bedeutsame hinwendung Schlegels zu Calderon. Eine weitgehende beschäftigung mit diesem dichter jetzt schon anzunehmen, wäre verfehlt. Vorlesungen, rezensionen, Shakespeare-übersetzung und eigene dichtungen füllten seine zeit gänzlich aus. Im sommer des jahres 1801 tauchte dann ein neues projekt auf, das waren die Berliner „Vorlesungen".

Die zeit der Berliner Vorlesungen stellt den höhepunkt seiner tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur dar. Ihr verdanken wir seine hauptarbeiten: das „Spanische

[1]) I, 232.
[2]) Ebenda s. 251. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 60.
[3]) Goethe und die Romantik I, 57; Campe s. 43.
[4]) Köpke s. 253.

Theater", den gleichnamigen aufsatz in der zeitschrift „Europa" und die in den „Blumensträußen" enthaltenden übersetzungen aus spanischen dichtern. Alle drei arbeiten sind im engsten anschluß an die vorlesungen entstanden, die daher zunächst betrachtet werden mögen.

Schlegel hielt diese „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" in den wintersemestern der jahre 1801—1803. In drei kursen behandelte er nacheinander die kunstlehre, die geschichte der klassischen und der romantischen literatur. Leider geben diese uns über spanische literatur in der hauptsache nur kärgliche skizzen, keine großzügige darstellung einzelner perioden im rahmen des ganzen. Ausführlich behandelt wird nur das spanische epos; alles übrige ist in wenige skizzen zusammengedrängt.

In allen drei kursen geschieht der spanischen literatur erwähnung. Der erste kursus bot ihm freilich hierzu nur wenig gelegenheit. Von einigen auslassungen über den sprachlichen charakter des spanischen abgesehen,[1]) brachte er nur im kapitel „Mythologie" einiges über die legenden- und heiligendarstellungen im spanischen drama.[2]) Weit mehr gelegenheit bot ihm der zweite kursus, der die geschichte der klassischen literatur zum gegenstand hatte und in dessen bereich somit die klassischen erzeugnisse der Spanier fielen. Schlegel verfolgt, der historischen entwicklung der gattungen gemäß, nacheinander epos, lyrik und drama bis zur neuzeit. Beim spanischen epos, welches uns in vollständiger gestalt vorliegt, gab er eine charakteristik der Araucana des Ercilla und nannte er kurz einige andere ihm selbst nur den namen nach bekannte epen. Was er über lyrik und die spanische komödie vorgebracht hat, läßt sich aus den vorliegenden skizzen nur vermuten.[3]) Nach ihnen zu urteilen, hat er sich bei der spanischen lyrik auf das allernotwendigste beschränkt. Weit ausführlicher dürften die ausführungen über das spanische lustspiel gewesen sein, da er in ihnen die eigenart der romantischen

[1]) B. V. I, 306. [2]) Ebenda s. 356.

[3]) Es versteht sich, daß ich in der einreihung der im manuskripte der B. V. im dritten bande des zweiten kursus planlos durcheinander geworfenen skizzen Minor folge. Vgl. die einleitung zu bd. III der Minorschen ausgabe.

komödien beleuchtete. Hier flocht er auch proben aus Calderon ein, wie aus einem briefe an Tieck hervorgeht, wo er das manuskript der „Andacht zum Kreuze“ von ihm zurückerbittet, da er es „zum Vorlesen im Kollegium“ benötige.

In einem anhang gibt er noch die geschichte der idyllen- und satirendichtung. Unter den modernen nachbildnern dieser gattungen finden nur die Spanier seinen beifall, und nur insoweit, als sie romantische dichter waren.

Der dritte band, der geradezu eine eingehende behandlung der spanischen literatur forderte, enttäuscht in dieser hinsicht sehr. Am ausführlichsten sind noch die skizzen über die spanischen ritterromane gehalten. Im kapitel „Romanzen“ geht er näher auf den ursprung der spanischen romanze ein. Auch die sich hieran anschließende übersicht über die dichtung der Provenzalen und Italiener gibt ihm des öfteren gelegenheit zu seitenblicken auf die spanische poesie. Die eigentliche behandlung der spanischen literatur ist in folgende wenige stichworte zusammengedrängt: „Ursprüngliche Formen. Einführung des Italienischen. Verschiedene Wendung derselben. Prosa: Celestina, Lazarillo, Cervantes. Theater: Schäferroman der Spanier. Cervantes: Numancia, Galatea, Don Quijote. Novellen: Reise auf den Parnaß, Persiles, Frömmigkeit und strenge Sittlichkeit.“ Mit Cervantes schließen also diese skizzen. Das theater Lopes und Calderons fehlt. Wir dürfen also annehmen, wie auch schon Minor vermutet,[1]) daß Schlegel seinen allerdings ziemlich dürftigen aufsatz „Über das spanische Theater“ dem weitern verlaufe seiner vorlesungen zugrunde zu legen dachte, wie er es auch später für das betreffende kapitel der Wiener vorlesungen tat. Ob die spanische poesie bei der ausführlichen behandlung Dantes, Petrarcas und Boccaccios und der mitteilung von proben aus dem Decamerone überhaupt zum vortrag gekommen ist, oder ob sich Schlegel mit einem kurzen überblick über die zu behandelnden partien begnügt hat, muß ich dahingestellt sein lassen. Die vermutung Hayms,[2]) daß Schlegel, wäre er in Berlin geblieben, in einem besonderen vierten kursus die behandlung der

[1]) III, VI.
[2]) Romantische Schule s. 835.

spanischen, portugiesischen und englischen poesie plante, ist nicht undenkbar. Jedenfalls ist Münnigs[1]) hinweis auf Schlegels geringe kenntnis Calderons, wie sie sein aufsatz „Über das spanische Theater“ zeigt, nicht stichhaltig; denn seit der abfassung dieses aufsatzes hatte seine kenntnis Calderons durch tiefergehende studien im sommer 1803 eine beträchtliche erweiterung erfahren.

Aus den Berliner Vorlesungen heraus sind die schon genannten übersetzungen aus dem spanischen entstanden, die, wenn sie auch den anfänglich geplanten umfang nicht erreicht haben, dennoch bahnbrechend gewirkt und die ganze zeitgenössische und folgende generation mit einer fülle von anregungen durchdrungen haben. In erster linie handelt es sich hierbei um das „Spanische Theater“, welches Schlegel gemeinsam mit Tieck herauszugeben dachte. Es sollte, „den Beifall des Publikums vorausgesetzt“, neben einer anzahl von stücken des Calderon „nach und nach auch das Vorzüglichste von Cervantes, einige auserlesene Stücke von Lope, Moreto und andern“ bringen.[2]) Das hauptbemühen sollte jedoch auf Calderon gerichtet bleiben, dessen „Stücke nie mit denen von Andern in einem Bande“ zusammengestellt werden sollten.[3]) In diesem zusammenhange dürfte vielleicht der plan einer Numancia-übersetzung aufgetaucht sein, von der ein bruchstück vorliegt.[4]) Das stück sollte, zusammen mit einem andern gleichfalls in fragmentarischer form vorliegenden drama, den „Amazonen“, wohl einen besondern band des „Spanischen Theaters“ füllen. Möglich ist es auch, daß das fragment der ersten szene dieses stückes zum vortrage in den vorlesungen bestimmt war, um eine vorstellung von diesem von Schlegel so enthusiastisch gepriesenen drama zu geben. Die übersetzung dürfte, sofern sie nicht in die zeit des Cervantesprojektes fällt,[5]) also in das jahr 1799 oder

---

[1]) S. 11.

[2]) Im aufsatz „Über das Spanische Theater“.

[3]) Ebenda. Ähnlich äußert er sich in einem briefe an Tieck, Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.

[4]) Aus dem nachlaß Schlegels herausgegeben von Böcking, Spanisches Theater I.

[5]) Vgl. s. 9.

1800, aus dem jahre 1802 oder 1803 stammen.[1]) Daneben besitzen wir noch aus dem jahre 1803 den anfang eines anscheinend der vorcalderonischen zeit angehörenden dramas, „Die Amazonen“ betitelt, von einem unbekannten verfasser. Woher Schlegel das drama kannte und welcher sammlung er es entnommen hat, habe ich nicht ermitteln können. Vielleicht war er durch Tieck, der das stück auch gekannt zu haben scheint,[2]) darauf aufmerksam gemacht worden.[3])

In der folge blieb das unternehmen einzig und allein auf Calderon beschränkt, und der untertitel der sammlung „Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca“ kam damit zu seinem rechte.

Der erste plan einer Calderon-übersetzung fällt schon in den anfang des jahres 1800, in die zeit, als Schlegel durch Tiecks vermittelung Calderon znm ersten male kennen lernte. Er faßte damals den plan, „La devoción de la cruz“, welches ihm die bekanntschaft mit Calderon vermittelt hatte, einer bearbeitung zu unterziehen.[4]) Später kam er hiervon ganz ab, da er einsah, „daß die ganze Ausführung bis in die Feinheiten der Form mit der bestimmtesten Notwendigkeit dastehe“, und er ebensowenig daran denken könne, etwas von Calderon zu bearbeiten als von Shakespeare. Im sommer 1800 ruhten Schlegels spanische studien infolge des unruhigen

---

[1]) Münnig verlegt sie (s. 10) in das jahr 1801, weil Schlegel sich in diesem jahr ein exemplar der Numancia von Fiorillo aus Göttingen senden ließ (vgl. Waitz II, 115. 122; Er. Schmidt II, 184). Dann konnte das stück aber nicht zur aufnahme ins „Spanische Theater“ bestimmt sein, da dieses projekt erst 1802 entstand. Stammt die übersetzung also nicht aus dem jahre 1802 oder 1803, so stammt sie aus dem jahre 1800; das jahr 1801 kommt nicht in betracht, da das Cervantesprojekt ende 1800 begraben war. Vgl. auch s. 9.

[2]) Vgl. Holtei III, 276. Auch Friedrich war äußerst neugierig auf die „Amazonen“, vgl. Walzel s. 507.

[3]) Von „Las Amazonas“ betitelten spanischen dramen nennt Barreira y Leirado zwei, eins von Antonio de Solis, welches dem von Schlegel übersetzten jedoch nicht entspricht, das andere von Lope, das aber nicht mehr vorhanden zu sein scheint (sofern es nicht den „Mugeres sin hombres“ entspricht), vgl. Schack II, 608. Das in Bd. IX der „Com. nuevas de los mejores Ingenios de España“, Madrid 1653, enthaltene stück„ Las Amazonas“ ohne angabe des verfassers ist das von Antonio de Solis.

[4]) Goethe und die Romantik I, 138.

lebens, das er zu führen gezwungen war. Erst im darauffolgenden jahre scheint er ernstlich an das studium Calderons herangegangen zu sein. Der höhepunkt seiner Calderonstudien fällt in den sommer und herbst 1802,[1]) wo er den plan einer seiner Shakespeare-übersetzung parallel laufenden Calderonübersetzung und, im weiteren umfange, eines „Spanischen Theaters" faßte.[2])

Als erstes Stück übersetzte er „La devoción de la cruz". Daran schloß sich „El mayor encanto amor", und erst an dritter stelle folgte „La banda y la flor". Münnig sucht zwar mittels einer haltlosen kombination zu beweisen, daß Schlegel zuerst das dritte stück des ersten bandes, „La banda y la flor", übersetzt habe;[3]) doch erweist sich dies, erwägt man die einzelnen umstände, als gänzlich unrichtig. In der ankündigung des zweiten kursus seiner Vorlesungen[4]) bemerkt er, daß er schon zwei schauspiele des großen spanischen dichters Calderon beinahe fertig übersetzt habe, und fast gleichzeitig schreibt er an Tieck, daß er von „El mayor encanto amor" schon den anfang übersetzt habe und jetzt, nach beendigung der „Devoción de la cruz", wieder „mit Eifer" an das andere stück gehen werde; er hoffe, ihm bald beides zusammen mitteilen zu können.[5]) Nach der ersten angabe hat also Schlegel „beinahe zwei Stücke" beendet, nach der andern vom zweiten stück nur den anfang übersetzt, hofft jedoch, auch dieses bald zu beenden. Wegen der geringen abweichung dieser angaben, die im falle der sehr wahrscheinlich etwas späteren abfassung der „Ankündigung" leicht erklärlich ist, stößt Münnig, unter zurechtstutzung der angaben für ihre zwecke, die natürliche reihenfolge um, wie sie im ersten bande des „Spanischen Theaters", entsprechend der aufeinanderfolge der übersetzungen, vorliegt. Auch andere gründe sprechen gegen ihre annahme. In der umfangreichen briefliteratur jener tage ist immer nur von „La devoción de la cruz" und „El mayor encanto amor" als den zuerst übersetzten stücken die rede.

[1]) Vgl. Holtei III, 276.

[2]) Hierüber vgl. besonders Wilhelms brief an Tieck vom 20. september 1802, Holtei III, 275 f.

[3]) S. 13. [4]) Abgedruckt bei Minor II.

[5]) Holtei III, 275. Vgl. auch Goethe und die Romantik I, 137.

So schreibt Schlegel an Goethe, es sei ihm eine große aufmunterung gewesen, daß das erste von ihm gewählte stück einen so großen eindruck auf ihn gemacht habe, wie ihm Schelling mitgeteilt habe.[1]) Dieses erste von ihm gewählte stück ist, wie deutlich aus dem betreffenden briefe Schellings hervorgeht,[2]) „La devoción de la cruz".

Von dem dritten stücke, „La banda y la flor", nahm man nach seinem erscheinen kaum notiz. Schlegel selbst war von dem geringeren werte des stückes überzeugt. Doch da die zeit drängte, suchte er nicht lange unter den vorhandenen, zumal da die drei intrigenstücke nach seiner ansicht nicht den „schätzbarsten Teil des spanischen Theaters" bildeten. Ursprünglich war das dritte stück des ersten bandes Tieck zugedacht. „Es wäre der Mannigfaltigkeit wegen schön", schreibt er ihm am 20. september 1802, „wenn Du Lust hättest, ‚Las blancas manos no ofenden' vorzunehmen, damit wir auch ein eigentliches Intrigenstück mit modernen Sitten haben".[3]) Diesem Verlangen kam der allzeit etwas bequeme Tieck nicht nach, und so sah sich Schlegel selbst genötigt, ein intrigenstück zu übersetzen, wobei seine wahl auf das beträchtlich kürzere schauspiel „La banda y la flor" fiel. Aus der eile, mit welcher dieses stück nun übersetzt wurde, erklärt sich die geringere sorgfalt, die wir an der übersetzung bemerken. Im frühjahr 1803 lagen endlich alle drei stücke im manuskript vor, so daß der erste band noch zur ostermesse erscheinen konnte.

Um das große publikum hierauf aufmerksam zu machen und für das „Spanische Theater" einzunehmen, ließ Schlegel auf den rat seines bruders in dessen zeitschrift „Europa" den schon öfters genannten aufsatz „Über das spanische Theater" in briefform erscheinen. Wir erfahren hier von allerlei weitreichenden plänen, die ihn damals beschäftigten. So dachte er an eine „Kritische Geschichte des spanischen Theaters". Doch kam ihm die unmöglichkeit einer derartigen arbeit in Deutschland, wo ihm nur die allernotwendigste

---

[1]) Goethe und die Romantik I, 139.
[2]) Plitt I, 454; vgl. auch Goethe und die Romantik I, 138.
[3]) Holtei III, 276.

literatur zur verfügung stand, allmählich zu bewußtsein, und fünf jahre später gesteht er in den Wiener Vorlesungen, daß „eine genaue und vollständig kritische Geschichte des spanischen Theaters“ nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden könne.[1]) Erwies sich dieser plan, wenigstens damals, als undurchführbar, so ist es andererseits sehr zu bedauern, daß es Schlegel unterlassen hat, die am schlusse seines Europaaufsatzes angekündigte charakteristik der drei ersten von ihm übersetzten Stücke Calderons zu geben.[2])

Der Europaaufsatz ging später mit teilweise erheblichen änderungen in die Wiener Vorlesungen über und läßt infolgedessen weitgehende rückschlüsse auf den umfang der spanischen studien Schlegels in der zwischenzeit zu. Wir sehen, um das resultat gleich vorwegzunehmen, daß seine kenntnisse, wenn wir von seinem vergötterten Calderon absehen, in den jahren des zusammenlebens mit frau von Staël keinen wesentlichen zuwachs erfahren haben. Eine analyse des ganzen erübrigt sich, da der aufsatz in den Wiener Vorlesungen wiederkehrt und in diesem zusammenhange berücksichtigung finden wird. Hier soll nur auf eine reihe charakteristischer hauptunterschiede hingewiesen werden.

In die augen fällt zunächst rein äußerlich die größere länge des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen, die, abgesehen von dem exkurs über die ältere spanische poesie, fast ausschließlich Calderon zustatten kommt. Der ganze aufsatz hat im rahmen der Vorlesungen eine rundere fassung erhalten. Die urteile haben eine abgeklärtere form angenommen, und das überschwängliche pathos des aufsatzes hat einer tieferen einsicht platz gemacht. Der wilde Calderontaumel der Berliner jahre ist einer wohltuenden ernüchterung gewichen. Der passus von „auch nicht einer verwahrlosten Zeile“, die aus seiner feder geflossen sei, und von der unersättlichkeit, die einen bei der lektüre erfasse, so daß man hundert stücke immer noch wenig finde, ist gestrichen. An stelle der über-

[1]) Bö VI, 378. Schack hat vierzig jahre später, allerdings unter erleichterten bedingungen, Schlegels plan „einer kritischen Geschichte des spanischen Theaters“ in die tat umgesetzt.

[2]) Auch Friedrichs mahnung (Walzel nr. 186, s. 521) vermochte ihn nicht dazu zu bewegen.

schwänglich gehaltenenen urteile, die nur geeignet waren, die erwartungen, die man an die rhetorischen lobpreisungen Calderons knüpfte, zu enttäuschen, ist ein liebevolles eingehen auf den geist seiner werke, vor allem eine die lobreden rechtfertigende charakteristik seiner dichtungen getreten.

Ein weiterer vorzug des kapitels der Vorlesungen besteht in der übersichtlicheren anordnung und schärferen scheidung der perioden des spanischen theaters. Erst die Wiener Vorlesungen bringen die deutliche scheidung der spanischen bühne in drei bildungsepochen. Über Cervantes enthalten sie nichts neues, wenn man von den wenigen die Numancia charakterisierenden worten absieht. Auch dieses einst so hoch gepriesene drama hat etwas von seinem nimbus hergeben müssen. War sie ihm 1803 noch „eine fast einzige Erscheinung in der ganzen Geschichte der neueren Poesie", so begnügte er sich jetzt, sie eine „merkwürdige Erscheinung" zu nennen.

Auch die mageren ausführungen über Lope zeigen weder änderungen noch erweiterungen. Erst Calderon gab ihm hierzu anlaß. An der darstellung Calderons gemessen zeigt sich der erhebliche fortschritt in der kenntnis dieses dichters seit dem frühjahre 1803. Der Europaaufsatz war in bezug auf Calderon, namentlich angesichts der pomphaften ankündigung, mehr als kärglich zu nennen. Er bestand in der hauptsache aus einigen bibliographischen und biographischen mit redefloskeln umsäumten angaben, aus einem Calderon in den himmel erhebenden phrasengemisch, die nur die eigene unkenntnis verrieten. Demgegenüber zeigen die Wiener Vorlesungen ein genaueres eingehen auf den eigentümlichen geist der Calderonschen schauspiele, wie sich in der charakteristik der sittenstücke und religiösen dramen zeigt. Eingeschaltet hat Schlegel in die darstellung Calderons einen literarhistorischen exkurs über die anfänge der spanischen poesie und ihren eigentümlichen charakter, der im Europaaufsatze gänzlich fehlt. Der schluß fällt ganz auseinander und verrät den zweck des Europaaufsatzes als einer ankündigung seiner übersetzung, während die Wiener Vorlesungen statt dessen einen blick auf das nachcalderonische, unter französisch-klassizistischem einflusse stehende spanische theater werfen.

Die lücken in der kenntnis Calderons, die dieser aufsatz aufwies, auszufüllen, war das bestreben Schlegels im letzten jahre seines Berliner aufenthalts. Wie im sommer 1802, so stand auch 1803 das studium des spanischen, dem sich das portugiesiche noch hinzugesellte, im vordergrunde seiner tätigkeit. Er konnte bisher mit befriedigung auf das ergebnis seiner studien zurückblicken. Der erste band des „Spanischen Theaters" und der gleichnamige aufsatz waren, wenn sie auch erst 1803 erschienen, im wesentlichen die frucht des jahres 1802. Für 1803 plante Schlegel den zweiten band des „Spanischen Theaters"[1]) und die „Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Sprache". Während sich die arbeit am „Spanischen Theater" noch eine reihe von jahren hinauszog, lagen die „Blumensträuße" michaelis 1803 im druck vor. Zwar wird gewöhnlich als erscheinungsjahr 1804 angegeben;[2]) doch hatte Goethe schon am 17. september 1803 ein gedrucktes exemplar in händen.[3]) Auf diesen zeitpunkt deutet auch ihre bestimmung, den vortrag der in der ankündigung des zweiten kursus vorgesehenen „Proben von ausländischen Gedichten in eigenen poetischen Nachbildungen" zu ersetzen.[4]) Immerhin ist es möglich, daß das Buch erst 1804 im buchhandel erschien.

Die erste ankündigung dieses „Taschenbuches", wie Schlegel die „Blumensträuße" in briefen gewöhnlich nennt, finden wir in einem briefe an Schelling[5]) aus dem jahre 1802, wo er ihm ankündigt, er werde diesen winter für seine Vorlesungen noch „allerlei poetische stücke aus dem Petrarca, Guarini, Cervantes usw. übersetzen". Da Schlegel damals durch den ersten band des „Spanischen Theaters" stark in anspruch genommen war, dürfte die hauptarbeit im sommer 1803 erfolgt sein.

Im verhältnis zu den zahlreichen proben aus italienischen dichtern sind die spanischen und portugiesischen übersetzungen

---

[1]) Vgl. Plitt I, 459.

[2]) Auch Böcking gibt im verzeichnis der Schlegelschen werke 1804 als erscheinungsjahr an.

[3]) Vgl. Goethe und die Romantik I, 150, und Aus Schleiermachers Leben III, 368.

[4]) Minor III, 11. [5]) Plitt I, 419.

zu gering bemessen. Schlegel selbst fühlte dieses mißverhältnis. Nach seinem eigenen geständnis[1]) hätte er den Spaniern und Portugiesen gern mehr raum eingeräumt. Allein der mangel an büchern, die schwierigkeit, sie zu beschaffen, und nicht zuletzt der infolge der starken berücksichtigung der italienischen dichter entstandene mangel an raum nötigten ihn zu dieser beschränkung. Friedrich hätte ihn gern mit beiträgen unterstützt.[2]) Von Paris aus bietet er ihm stanzen aus dem Persiles an, und, falls das „Taschenbuch" erst zu neujahr anstatt michaelis erscheinen sollte, auch „Beiträge aus solchen Dichtern und Sammlungen", die er selbst nicht beschaffen könne. Wohl infolge des früheren erscheinens der „Blumensträuße" ging Schlegel auf dieses angebot nicht ein. Ursprünglich dachte er auch canzonen und romanzen beizugeben. Darauf deutet die bitte an Tieck, unter Humboldts und Burgdorfs spanischen büchern umschau „nach alten Cancioneros, Romanceros oder alten Canciones und anderen Sammlungen" zu halten und sie ihm für sein „Taschenbuch" zukommen zu lassen.[3])

Die Arbeit am „Spanischen Theater" hatte währenddessen geruht. Nach beendigung der „Blumensträuße" nahm er sie sofort wieder auf,[4]) so daß schon um die jahreswende 1803—1804 das erste stück des zweiten bandes, „El principe constante", fertig vorlag.[5]) Das zweite stück, „La puente de Mantible", sollte er vorläufig nicht zum abschluß bringen. Mitte märz arbeitete er noch daran und klagt Tieck, daß er das dritte stück, wohl „Los cabellos de Absalón", noch nicht in angriff genommen habe.[6])

Die mit so großer begeisterung begonnene arbeit geriet ins stocken durch seine bekanntschaft mit frau von Staël. Im frühjahr 1804 verließ Schlegel in ihrem gefolge Berlin, um fortan an ihrer seite ein zwar sorgenloses, seiner schaffenskraft und geistigen tätigkeit jedoch durchaus nicht förderliches dasein zu führen. Anfänglich plante er die herausgabe des zweiten bandes für 1806.[7]) Doch von jahr zu jahr schob

[1]) Goethe und die Romantik I, 150.
[2]) Walzel s. 518.
[3]) Holtei III, 286.
[4]) Goethe und die Romantik I, 160.
[5]) Ebenda s. 171.
[6]) Holtei III, 293.
[7]) Ebenda s. 75, Schlegel an Sophie Bernhardi.

er das erscheinen heraus. Wie lästig ihm die noch zu leistende übersetzungsarbeit allmählich wurde, geht aus einem briefe an Fouqué, einen seiner Berliner schüler, hervor.[1]) Er klagt darin über die fortwährenden abhaltungen von jeder anhaltenden tätigkeit, so daß er die versprochenen bände von Shakespeare und Calderon immer noch nicht fertig habe. Der gedanke an diese arbeit lasse ihn nicht mit ungeteiltem geist andere pläne ausbilden. Doch hoffe er, im laufe des jahres damit fertig zu werden. Auch mußte er bei der wiederaufnahme seiner übersetzungsarbeit die bittere erfahrung machen, daß ihm die einstige routine nicht mehr zur verfügung stand. „Das poetische Übersetzen", sagt er in dem schon zitierten briefe an Fouqué, „ist eine Kunst, die man schwer lernt, und äußerst leicht verlernt; wenn man nicht beständig in das Joch eingezwängt ist, weiß man es nicht mehr zu tragen."

Erst die Wiener Vorlesungen im frühjahr 1808 scheinen ihm Calderon wieder näher gebracht und an seine alte schuld gemahnt zu haben. So erschien 1809 endlich der zweite und letzte band des „Spanischen Theaters". Anstatt der geplanten drei stücke enthielt er nur zwei, den „Standhaften Prinzen" und „Die Brücke von Mantible", zu der er den letzten akt noch kurz vorher übersetzt hatte.[2]) Als drittes stück wollte er wohl „Los cabellos de Absalón" hinzufügen, von dem nur ein bruchstück vorliegt.[3]) Auch die übersetzung der „Aurora en Copacavana" hatte er eine zeitlang im auge,[4]) ohne jedoch ernstlich die übersetzung in angriff zu nehmen. Übrigens hielt er anfänglich mit dem zweiten bande seine tätigkeit als übersetzer Calderons nicht für abgeschlossen. Allerdings solange er in diensten der frau von Staël stand, war schwerlich an eine weiterführung zu denken. „Wäre ich in Ihrer Nähe", schreibt er noch 1811 an Goethe,[5]) „so würde ich mir eine Freude daraus machen, irgend ein Stück von Calderon, welches Sie der deutschen Bühne angemessen halten, zu diesen Zwecke zu übersetzen." Im grunde genommen hatte er jedoch „das

[1]) Bö VIII, 154, brief an Fouqué vom 21. märz 1806.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Abgedruckt in Böckings „Spanischem Theater", I.
[4]) Goethe und die Romantik I, 175.
[5]) Ebenda s. 175.

poetische Übersetzen von Herzen satt".[1]) Er schilt es „ein undankbares Handwerk", wobei man immerfort durch „das Gefühl unvermeidlicher Unvollkommenheit" gequält werde.[2])

Schon die folgenden jahre überhoben Schlegel dieser weiteren arbeit. Zwar waren es, wenn wir von Fouqué absehen, nicht seine persönlichen schüler, nicht jener kreis von jüngern, die sich in der zeit seiner Berliner Vorlesungen um ihn geschart hatten,[3]) die sein werk fortsetzten. Doch auch sie waren von gleichen absichten erfüllt und suchten in seinem sinne weiterzuarbeiten, allen voran Gries und von der Malsburg, denen dann im weiteren abstande Bärmann, Spazier u. a. folgten.

Es ist zum schlusse noch der Wiener Vorlesungen zu gedenken, die den abschluß der Schlegelschen tätigkeit auf dem gebiete der spanischen literatur bilden. Wenngleich nur ein verhältnismäßig geringer teil des werkes der spanischen bühne gewidmet ist, so gelten vom ganzen doch die worte von Menendez y Pelayo: *„Esta obra, aunque no habla directamente de Calderón más que en las últimas páginas, está consagrada del todo á su enaltecimiento. Todas las lecciones no son más que preparación para el elogio del gran poeta castellano"*,[4]) und, dürfen wir hinzufügen, *de la poesia castellana.* Schlegel war sich des widerspruches, der in dem ständigen „enaltecimiento" Calderons und des spanischen theaters und der schließlichen verhältnismäßig knappen darbietung lag, wohl bewußt. Im vorwort zur zweiten auflage seiner vorlesungen erkennt er „die ungleiche Ausführlichkeit in der Behandlung der verschiedenen Teile" an. „Teils Mangel an Muße, teils die Grenzen des diesem Werke einmal bestimmten Raumes" hätten ihn gehindert, das spanische theater seiner wichtigkeit entsprechend abzuhandeln.

Abgesehen von der im 25. kapitel vorgenommenen zusammenstellung des englischen und spanischen theaters ist nur das 35. kapitel noch der spanischen bühne gewidmet. In der hauptsache auf den schon eingehend geschilderten Europa-

[1]) Campe s. 94.
[2]) Goethe und die Romantik I, 175.
[3]) Vgl. Holtei I, 104, Fouqué an Schlegel; III, 293 Schlegel an Tieck.
[4]) Calderon y su teatro s. 31.

aufsatz zurückgehend, bringt es als frucht seiner seitherigen studien eine vertiefung Calderons und einen exkurs über die ältere spanische poesie.

Nach den Wiener Vorlesungen tritt auch sein einstiger lieblingsdichter Calderon, für den sein interesse nach 1804 immerhin noch nicht ganz erloschen war, in den hintergrund. Neben seine vielseitigen literarischen neigungen traten politische aspirationen, die jene zeitweise sogar zu verdrängen drohten. Nach dem tode der frau von Staël schwand das interesse für seine romantischen jugendideale vollends. Es scheint ganz erloschen. Gries' Calderon-übersetzung, die dieser ihm 1829 übersandte,[1]) nötigte ihm kein anerkennendes wort ab.[2]) Jede innere anteilnahme an den durch sein spanisches „Abenteuer" hervorgerufenen bestrebungen war dahin. Der europäischen literatur hatte er den rücken gekehrt; das indische abenteuer nahm ihn gänzlich gefangen und ließ ihn zeitlebens nicht mehr los.

---

[1]) Vgl. Holtei I, 216, Gries an Tieck.

[2]) Er hatte sie nicht einmal gelesen. Vgl. briefwechsel zwischen Wilhelm v. Humboldt und August Wilhelm v. Schlegel, herausgegeben von Leitzmann, Halle 1908, s. 175.

2. Kapitel.

# August Wilhelm Schlegels Kenntnis und Kritik der spanischen Literatur.

Eine erschöpfende darlegung der kenntnis und kritik der spanischen literatur durch Schlegel stößt bei dem fehlen einer einheitlichen gesamtbetrachtung und den zahlreichen zerstreuten einzelurteilen auf mancherlei schwierigkeiten. Eine zusammenhängende darstellung besitzen wir nur über das spanische Theater in den Wiener Vorlesungen und dem zugrunde liegenden Europaaufsatze. Jene enthalten daneben außer einer gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne[1]) eine reihe von einzelbemerkungen und einzelurteilen, die zur ergänzung des gesamturteils wesentlich beitragen. Die Berliner Vorlesungen zeigen uns seine kenntnis und auffassung der spanischen epik und bieten uns in den skizzen einen weiteren beitrag zur feststellung seiner kenntnisse in der spanischen literatur. Schließlich finden sich auch in briefen und rezensionen eine reihe von urteilen, so vor allem in der kritik der Tieckschen übersetzung eine eingehende würdigung des Don Quijote. Aus diesen heterogenen elementen ein zusammenhängendes ganze unter vermeidung alles mosaikartigen zu gestalten, daneben aber die einheitliche darstellung der spanischen bühne in den Wiener Vorlesungen nicht auseinanderzureißen, läßt sich nur durch eine gattungsweise betrachtung erreichen. Zuvor einige worte über das verhältnis der Schlegelschen kritik zu der seiner vorgänger.

[1]) W. V., kapitel 25. Ich zitiere die vorlesungen nach der Böckingschen ausgabe von Schlegels werken, Bö V. VI.

Der mangel an autoritätsglauben, an achtung vor überkommenen urteilen und ansichten, der Schlegels literarisches leben und schaffen beherrscht, zeigt sich auch in seiner stellungnahme zur spanischen literatur. Mit einer gewissen selbstüberhebung zitiert er in den Wiener Vorlesungen Blankenburgs und Bouterweks arbeiten über spanische literatur, hält ihre notizen zwar für nutzbar, verfehlt aber nicht darauf hinzuweisen, daß er „in den Urteilen über den poetischen Wert und in der ganzen Ansicht“ wesentlich von ihnen abweiche.[1]) Dieze, dessen anmerkungen und zusätze zu Velazquez' „Orígenes de la poesía castellana“ nicht jene geringschätzige behandlung verdienen, die ihnen gemeinhin zuteil wird, würdigt er gar keiner erwähnung, obwohl dessen anmerkungen zu Calderon ihm manchen fingerzeig zu seiner richtigen einschätzung hätten geben können. Auch Blankenburg und Bouterwek stehen Schlegels ansichten nicht so fern, wie man nach seinen worten annehmen möchte. Wie später bei den romantikern, so zeigen sich auch schon bei Blankenburg ansätze zu einer überschätzung Calderons auf kosten Lopes. Direkt ungerechtfertigt erscheint Schlegels stellungnahme zu der verdienstvollen „Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit“ Bouterweks.

Das verhältnis beider männer erscheint frühzeitig, bald nach der Göttinger frühzeit, getrübt.[2]) Später steigerte es sich zu offenkundiger feindschaft, die bis an ihr lebensende währte.[3]) Schlegels kritische bemerkungen über Bouterweks arbeiten grenzen vielfach ans gehässige. Seine „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ hat er entweder geflissentlich ignoriert oder erbarmungslos kritisiert. Seine beurteilung der Divina Comedia trägt ihm seitens Schlegels den titel eines „Repräsentanten der Plattheit uud Unnatur seiner Zeitgenossen“ ein.[4]) Dabei war Bouterwek im grunde genommen

---

[1]) Bö VI, 377.

[2]) Anfänglich scheinen beide nach der Göttinger zeit noch korrespondiert zu haben, vgl. Walzel s. 10. Noch gespannter war das verhältnis Friedrich Schlegels zu Bouterwek, vgl. Walzel s. 7. 44 und 48.

[3]) Vgl. Holtei III, 37, brief Müllers an Tieck aus dem jahre 1821.

[4]) Göttingen 1791. Vgl. auch die ausführliche rezension der Göttinger Gel. Anz. von 1790, s. 1778f.

selbst romantiker, wenn er auch nicht zum Schlegelschen kreise gehörte. Seine jugendarbeit, „Fragmente vom griechischen und modernen Genius“, brachte schon anklänge an die unterscheidung zwischen objektiver und interessanter poesie, wie wir sie später bei Friedrich Schlegel in seiner gegenüberstellung der alten und neuen literatur finden. Auch in seinen späteren rein wissenschaftlichen arbeiten zeigt er sich von romantischen ideen beherrscht, und es ist erstaunlich, wie oft Bouterwek und Schlegel in ihren urteilen übereinstimmen, nicht nur in der einschätzung des spanischen nationalen dramas und Calderons, sondern auch in einzelfällen, wie der beurteilung der Numancia des Cervantes. Allerdings hat, worauf später noch hingewiesen werden wird, Bouterwek in vereinzelten fällen Schlegel als grundlage für seine ausführungen benutzt

Schlegels interesse galt neben Cervantes vornehmlich dem spanischen nationaldrama des 16. und 17. jahrhunderts. Der älteren romanzendichtung, an der sein bruder Friedrich so lebhaft anteil nahm, hat er nie ein tieferes interesse entgegengebracht, und von der lyrik eines Boscán, Garcilaso de la Vega, Herrera lassen sich kaum spuren einer kenntnis nachweisen. Über das ältere spanische theater wie auch die ganze ältere literatur hat er sich nirgends eingehend geäußert. Was wir von ihm über die spanische poesie bis zum auftreten des Cervantes erfahren, sind in der hauptsache allgemein gehaltene übersichten über die grundlagen und den charakter der spanischen poesie, besonders der romanzen. Daneben haben nur die ritterromane in den Berliner Vorlesungen eine eingehende berücksichtigung, nach den skizzen zu urteilen, erfahren.

Über den charakter der spanischen sprache hat er sich verschiedentlich geäußert.[1]) Er hebt ihre verwandtschaft mit der italienischen hervor, findet sie jedoch sonorer, würdevoller und majestätischer und lobt ihre reinheit, die auch „in der hingebensten Vertraulichkeit noch zierlich“ bleibe.[2]) Weniger sanft als das italienische wegen der kehllaute und

[1]) B. V. I, 306; W. V., Bö VI, 389. 64—65.
[2]) B. V. I, 306.

häufigen konsonantischen endungen, tönt sie ihm doch sonorer, und er glaubt noch aus ihr „die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Goten“ herauszuhören.[1]) Mit seinen zeitgenossen nimmt Schlegel noch einen weitgehenden arabischen einfluß auf sprache und schrifttum an. Durch einmischung des ganz „heterogenen Arabischen“ hat ihm das spanische ein wunderbares phantastisches aussehen erhalten, und ebenso ist ihm auch die neigung der spanischen poesie zu kühnen bildern und spielen des witzes eine folge orientalischen einflusses.[2]) In der verbindung germanischen ernstes in gefühlen „mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients“ sieht er ihren eigentümlich berückenden reiz.[3])

Schlegel ist in der frage des arabischen einflusses sichtlich durch den gelehrten Spanier Andrés beeinflußt, der in seinem Werke „Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d' ogni letteratura“ in weitgehendem maße arabische beeinflussung annahm.[4]) Nur für das „Poema del Cid“ lehnt er jegliche arabische einwirkung ab. *„Il n'entre pas dans mon sujet“*, sagt er in seinen „Observations sur la langue et la littérature provençales“ mit bezug auf Andrés' bemühungen, *„de réfuter en détail ce qu'il dit là-dessus. Je remarquerai seulement qu'il n'y a rien d'aussi anti-arabe que le plus ancien poème espagnol, celui du Cid: c'est une épopée toute chrétienne et chevaleresque“*.[5])

Anders stellt sich Schlegel zu den spanischen romanzen,[6]) die er für halb arabischen ursprungs hält. Im gegensatz zu Herder, der in ihnen den ursprung aller europäischen romanzen sieht, räumt er ihnen eine sonderstellung ein. Wie er zwischen den romanzen der Engländer, Schotten, Dänen und Deutschen eine große ähnlichkeit zu entdecken glaubt,

---

[1]) W. V., Bö VI, 389. [2]) Ebenda s. 65. [3]) Ebenda.

[4]) Parma 1783—1797, 7 bände. Im „Katalog der von Schlegel nachgelassenen Büchersammlung“ findet es sich unter nr. 874.

[5]) Oeuvres II, 203. Schlegel benutzte für sein studium des „Poema del Cid“ die ausgabe des Tomas Antonio Sanchez in der Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, bd. 1, Madrid 1779 (nr. 971 des kataloges). Ähnlich wie Schlegel urteilt auch Ticknor (I, 19) über das „Poema del Cid“: „Es hat in seiner Sprache nur sehr wenige Spuren arabischen Einflusses, in seiner Bildersprache oder Erdichtungen aber gar keine.“

[6]) Vgl. auch Vorl. über Phil. Kunstl., s. 221 f.

so in den spanischen eine verwandtschaft mit der arabischen poesie. Die kritik hat diese „orientalische Ader“ in den spanischen romanzen längst als unberechtigt abgewiesen.[1]) Sie hat diese „Bruchstücke verwitterter, zersungener Epen“, wie Morf sie nennt, als urdichtungen des spanischen nationalgeistes erkannt, an denen *„nada de arabe, nada de oriental se percibe“*.[2])

Auch Schlegels ansicht über das alter der spanischen romanzen hält gegenüber der modernen kritik nicht stand. Im gegensatz zu Herder, der sie für die ältesten aller europäischen romanzen erklärt, setzt er ihren ursprung erst an das ende des 15. jahrhunderts.[3]) *„La romance espagnole“*, „sagt er in den schon zitierten „Observations“, *„est en effet une imitation des chants du peuple maure; mais elle est comparativement bien moderne; son origine ne remonte peut-être guère au delà de la conquête du royaume de Grenade“*.[4]) Schon Diez hat in seiner rezension der Deppingschen romanzensammlung auf die unrichtigkeit der Schlegelschen behauptung hingewiesen.[5]) Mit Depping setzt er sie erheblich früher an, an den anfang des 13. jahrhunderts, während Ferdinand Wolf sie noch früher zwischen das zehnte und zwölfte jahrhundert verlegt.[6])

Über das verhältnis der romanze zum lied, über die eigenart dieser beiden „Grundformen“ der spanischen poesie äußert sich Schlegel in dem literarhistorischen exkurs des 35. kapitels der Wiener Vorlesungen. Seine ausführungen gehen größtenteils auf die nachrichten zurück, die Friedrich Schlegel 1803 in der „Europa“ über italienische, spanische und portugiesische dichtkunst gab.[7]) Beide legen besonderen nachdruck auf das

---

[1]) Vgl. Ticknor I, 91 f. Schon Blankenburg protestierte in seinen 1796 erschienenen „Zusätzen“ (II, 570) gegen den durch die schuld spanischer, italienischer und französischer gelehrten großgezogenen „pseudo-orientalismus“.

[2]) Duran. [3]) B. V. III, 163. [4]) Oeuvres II, 203.

[5]) In den „Heidelberger Jahrbüchern“, abgedruckt in den „Kleinen Schriften“.

[6]) Studien s. 403.

[7]) „Beiträge zur Geschichte der neueren Poesie und Nachrichten von provenzalischen Manuskripten“, 1803, mit geändertem titel in bd. 10 seiner werke übernommen.

musikalische element in den romanzen und liedern. Die akkorde der guitarre glaubt Schlegel in diese ursprünglichen nationalweisen „einklingen“ zu hören.

Über ritterromane äußert sich Schlegel im dritten kursus seiner Berliner Vorlesungen.[1]) Nachdem er hier zunächst in längeren geistvollen ausführungen das mittelalter in seiner bedeutung für die romantik nach allen seiten gewürdigt hat, geht er zu der „heroischen mythologie“ des mittelalters über, in welcher sich der romantische geist am unmittelbarsten abspiegelt. Er unterscheidet vier zyklen, die er folgendermaßen gruppiert: deutscher, keltischer, karolingischer sagenkreis und die spanischen ritterromane. Zu letzteren bemerkt er: „diese sind ganz ohne historisches Fundament, welches alle die vorhergehenden haben, und am spätesten entstanden, wiewohl sie ihre Geschichten in der Zeit am weitesten zurückschieben“. Während von den beiden ersten zyklen eine ausführliche darstellung vorliegt, sind von den beiden letzten nur skizzen vorhanden, allerdings ausführlich gehaltene. In seinen urteilen über die spanischen ritterromane stützt er sich im wesentlichen auf die angaben, die Cervantes im 6. kapitel des Don Quijote macht. Daneben wird er, zur ergänzung des stoffes, Blankenburg oder Eichhorn zu rate gezogen haben. Der gang des vortrages war, nach den skizzen zu urteilen, kurz folgender:

Ausgehend von den vorstellungen, die der leser durch Cervantes und seinen Don Quijote von den ritterromanen erhält, gab er zunächst eine schilderung des bekannten gerichts, welches der pfarrer dort über sie abhält. Seinen weiteren ausführungen legte er die hier sich findende reihenfolge in den einzelnen angaben und urteilen zugrunde.

Mit dem Amadis von Gallien, dem vorbild aller folgenden ritterromane, begann er und erörterte zunächst die frage nach dem ursprung und der verfasserschaft dieses *„mejor de todos los libros de este genero“*, wie der pfarrer es nennt. Er kommt zu dem schluß, daß der roman „ohne Zweifel spanischen Ursprungs“ ist, da aus der tatsache, daß der held

[1]) B. V. III, 142 f.; vgl. auch Oeuvres II, 253; „De l'origine des romans de chevalerie“.

Franzose sei, nicht gefolgert werden dürfe, daß auch der autor Franzose sei.[1])

Auf die inhaltliche seite des romans übergehend, hebt er zunächst die „Zurückweisung der Dichtung über alle historischen Traditionen hinaus“ hervor. Vergleichsweise zitiert er den deutschen Theuerdank, der mit seinem der modernsten geschichte entnommenen stoffe jede weitere anknüpfung unmöglich machte und den „Tod der Ritterfabel“ bedeutete. Seine weiteren ausführungen führten ihn auf den zusammenhang des Amadisromans mit denen des bretonischen zyklus. Richtig weist er auf die spuren der nachahmung des Lancelot und Tristan hin. Den beschluß bildeten allgemeine bemerkungen über den charakter und den stil des werkes. Er lobt den „idyllischen Charakter, den naiven Ernst, die Nüchternheit der Fiktion“, glaubt aber nicht in der „moralischen Richtung die vorzüglichste“ dieses romans zu sehen.

Den übergang zu den zahllosen nachahmungen des Amadis bildete eine betrachtung über „das Bestimmende“ der ritterromane, die er „Spätlinge der Dichtung“ tauft. An stelle der „anfangs unvermeidlichen Nachahmung“ sei bald der entschluß zu erkennen, „rein heraus zu dichten“ und eine große kühnheit der erfindung sei für alle späteren erzeugnisse charakteristisch. Eine unersättliche phantasie hätte um so mehr in dem phantastisch wunderbaren geschwelgt, je weiter „die Blüte des Rittertums hinter den Dichtern“ zurücklag. Die nun folgende charakteristik baut sich in der beobachteten reihenfolge wie in der beurteilung auf dem 6. kapitel des Don Quijote auf.

An der von Montalvo herausgegebenen fortsetzung des Amadis, dem Esplandian, tadelt er die „prahlhafte Leerheit“. Er nennt dann mit Cervantes von den übrigen nachahmungen nur noch den Amadis von Grăcien. Die zahlreichen sonstigen fortsetzungen dieses schließlich zu vierundzwanzig bänden angeschwollenen romans wird er nur kurz gestreift haben. Auf eine flüchtige charakterisierung deuten die stichworte: „prahl-

---

[1]) Die frage der verfasserschaft und des ursprungs ist noch heute nicht befriedigend gelöst. Ticknor nimmt allerdings (I, 181) portugiesischen ursprung als erwiesen an. Vgl. dagegen Beer, s. 136.

hafter Pomp, Feierlichkeit, Gravität". Den beschluß seiner ausführungen bildeten „sonstige aus dem Kapitel des Don Quijote zu nennende Romane", wobei, wieder in übereinstimmung mit Cervantes, der „Palmerin von England" einer besonderen erwähnung gewürdigt wurde.

Schlegels kenntnis des spanischen ritterromans war also keine umfassende zu nennen. Sie fußte im wesentlichen nur auf den angaben des Cervantes im Don Quijote. Interessant ist die feststellung, wie hoch Schlegel die literarische kompetenz dieses dichters bewertete. Eine lobende erwähnung genügte, um ihm ein günstiges vorurteil von dem betreffenden werke zu erwecken, wie sich auch bei der behandlung des epos noch zeigen wird.

Von den ritterromanen führt eine gerade linie zum Don Quijote, und mit Cervantes hebt Schlegels eigentliches interesse für spanische literatur an, um späterhin, der zeit wie dem grade nach, im spanischen nationaldrama des Calderon seinen höhepunkt zu erreichen. Vorher sei noch kurz auf sein verhältnis zu den übrigen literarischen strömungen und erzeugnissen dieser glänzendsten periode der spanischen literatur hingewiesen.

Seine kenntnis dieser epoche ist nicht umfassend zu nennen. Vom älteren spanischen drama, welches trotz Bouterwek und Blankenburg noch ziemlich im dunkeln lag, war ihm nur die Celestina näher bekannt. Er nennt sie in den skizzen seiner Berliner Vorlesungen,[1]) wo er sich über sie geäußert haben wird. Auch einige aus ihr übersetzte liedchen deuten auf seine bekanntschaft mit dieser eigenartigen schöpfung des spanischen dramas.

Die großartige entwicklung, die die spanische lyrik unter italienischem einflusse erfuhr, ließ Schlegel kalt. Sein ganzes interesse an ihr bestand in der anteilnahme an dem durch einführung der italienischen poesie erzielten strophenreichtum. „Nun offenbarte sich's ganz", sagt er in den Wiener Vorlesungen,[2]) „was die kastilianische Mundart, die stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte". Seine vermutung, daß die provenzalische poesie

[1]) B. V. III, 252.
[2]) W. V., Bö VI, 389.

vielleicht schon vor der rückwirkung der italienischen literatur auf die spanische unmittelbaren einfluß gehabt habe, und die für einheimisch geltenden liederformen der Spanier und Portugiesen aus der provenzalischen abzuleiten seien,[1]) ist inzwischen erwiesen.[2]) Die hypothese des Andrés, der in seiner im nationalismus einseitig befangenen weise umgekehrt die provenzalische poesie als nachahmung der arabisch-spanischen darzustellen suchte, um dadurch seinem vaterlande den ruhm der hervorbringung der ersten trobadorpoesie zu sichern, verwirft schon Schlegel mit den worten: *„Dans tout ce que j'ai lu sur ce sujet, je n'ai pas vu l'ombre d'une preuve."* [3]) Die reiche lyrik eines Boscán, Garcilaso, Mendoza, Ponce de León, Herrera scheint er nicht gekannt zu haben. In seinen vorlesungen und sonstigen werken finden sich kaum ihre namen genannt. Garcilaso nennt er einmal in den skizzen der Berliner Vorlesungen.[4]) Boscáns und Garcilasos werke hatte ihm Friedrich, wohl für seine „Blumensträuße", von Paris aus senden wollen.[5]) Geldnot scheint ihn anfänglich daran gehindert zu haben. Erst im august 1803 sandte er ihm endlich den Garcilaso.[6])

Eher verständlich, als sein mangelndes interesse an der lyrik ist seine vernachlässigung der epik, die in ihrer chronikartigen beschaffenheit keine blüte in Spanien erlebt hat. Im abschnitt über die neuere epik in den Berliner Vorlesungen findet von spanischen epen nur die Araucana des Alonso de Ercilla y Zuñiga eingehendere berücksichtigung.[7]) Schlegels charakteristik dieser bekanntesten spanischen epopöe, die er, nach seinen äußerungen über reim und aufbau zu urteilen, eingehend studiert hat, steht im schroffen gegensatz zu dem abfälligen urteil Voltaires.[8]) Zwar tadelt auch er den fehler-

---

[1]) B. V. III, 169.

[2]) Vgl. Ticknor I, 348 anm. und seinen verweis auf Raynouard, Troubadours II, 248—254.

[3]) Oeuvres II, 198. [4]) B. V. II, 395. [5]) Walzel, s. 513.

[6]) Ebenda s. 519. In Wilhelms nachgelassener büchersammlung nr. 978: Obras de Garcilaso de la Vega, Madrid 1796.

[7]) B. V. II, 204.

[8]) Essai sur le poème épique, chap. 8. Beers bemerkung, daß Voltaire die Araucana den werken Homers, Virgils, Tassos und Miltons an die seite

haften aufbau des werkes, wie er sich in einzelnen episoden, in der vision der schlacht von St. Quentin beispielsweise, zeigt, sucht diesen fehler jedoch zu entschuldigen mit dem hinweis darauf, daß Ercilla keinen anspruch auf regelrechten bau für seine Araucana habe erheben wollen, da er zugleich „als Erzähler und als mithandelnde Person" auftrete. Uneingeschränkt lobt er dagegen die voll und frei dahinströmende darstellung. „die ungeheure Realität", sowohl in der schilderung der sitten der wilden als der szenen des krieges. „Das betäubende Getümmel derselben, der schnelle Wechsel von Sieg, Widerstand und Flucht ist unübertrefflich ausgedrückt, so daß ich die Araucana unter allen mir bekannten Gedichten das am meisten kriegerischste nennen möchte, selbst die Ilias nicht ausgenommen", mit diesen worten schließt Schlegel sein urteil. Einen vergleich mit den zeitgenössischen italienischen epen, wie wir ihn bei Voltaire finden, vermeidet er. Sein urteil ist, wie bei den ritterromanen, wesentlich durch Cervantes beeinflußt, nicht nur bei der Araucana, sondern auch den übrigen epen, die Cervantes dieser an die seite stellt, der „Austriada" des Juan Rufo Gutierrez und dem „Monserrate" des Cristóbal de Virués. Das Lob des Cervantes, meint er, „muß gewiß ein sehr günstiges Vorurteil erwecken". In wirklichkeit stellt namentlich die „Austriada" ein nur mittelmäßiges epos dar. Eher verdient „El Monserrate" das ihm von Cervantes gespendete lob.[1])

Von späteren gelehrten epen nennt Schlegel noch Lopes „Jerusalén conquistada". Die geringschätzung, die er Lope gegenüber hegt, kommt auch bei dieser gelegenheit, wo sie allerdings in mancher hinsicht gerechtfertigt erscheint, zum

---

gestellt hätte, beruht auf einem irrtum. Voltaire lobt am ganzen epos nur die rede des Caciquen Colocolo, die er allerdings der rede Nestors im anfang der Iliade gleichstellt.

[1]) Cervantes, der alle drei epen in einem atem nennt, sagt von ihnen im 6. kapitel des Don Quijote: *„Todos esos tres libros son los mejores que en verso heróico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia. Guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España."* Bezüglich des „Monserrate" vgl. Ticknor II, 112, der ähnlich lobend urteilt wie schon seinerzeit Dieze im widerspruch zu Velázquez geurteilt hatte.

ausdruck. Das ganze laboriert nach ihm an „Überladung, Weitschweifigkeit und Planlosigkeit".

Fast gänzlich unbekannt war Schlegel die reiche romanliteratur jener zeit, die schäfer- und schelmenromane. Von ersteren kannte er die „Diana" Montemayors[1]) und Cervantes' „Galatea",[2]) an denen er, wie an allen spanischen schäferromanen, besonders die natürlichkeit schätzt, die nie ins „Gemeine und Platte" fällt wie bei anderen nationen.[3]) Von schelmenromanen scheint er nur den Lazarillo de Tormes gekannt zu haben. Für ihn hegte er eine ganz besondere vorliebe, da er, wie er an Tieck schrieb, „einen ganz besonderen Sinn und eine angeborene Freude am Bettelhaften und Lausigen habe".[4])

Es war eine eigenart Schlegels, seine literarischen interessen auf die hervorstechendsten epochen einer literatur, auf die glänzendsten koryphäen einer gattung zu konzentrieren, die minder hervortretenden partien dagegen zu vernachlässigen. Schlegel war kein enzyklopädist, mehr liebhaber und feinschmecker auf dem weiten felde der literatur. Wie er in der englischen literatur sein hauptaugenmerk auf Shakespeare richtete, in der italienischen auf Dante, Petrarca, Boccaccio, in der deutschen auf Goethe, so in der spanischen auf Cervantes und später auf Calderon. Cervantes und Calderon feierte er in begeisterten sonetten, auf sie warf er sich mit dem ganzen feuereifer einer jungen leidenschaft, die allerdings ebenso schnell, wie sie entstanden war, erkalten sollte.

Das intensive interesse an Cervantes, das mit der Tieckschen Don Quijote-übersetzung einsetzte, hielt an bis zur näheren bekanntschaft mit Calderon, erstreckte sich also von ende 1797 bis 1801. Überwog anfänglich das interesse am Don Quijote, so förderte das projekt einer Cervantes-über-

[1]) Die „Diana" besaß er in der ausgabe Villalpandos, Madrid 1795 (nr. 998).

[2]) Der „Katalog" weist zwei exemplare der „Galatea" auf, nr. 967 aus dem jahre 1618 und nr. 968 aus dem jahre 1784.

[3]) B. V. I, 99.

[4]) Holtei III, 290, Schlegel an Tieck am 8. Februar 1804. Ähnlich Holtei III, 293. Im „Katalog" findet sich die bekannte ausgabe von H. de Luna, Zaragosa 1652.

setzung das studium seiner übrigen werke. Keins dieser werke ist ihm fremd geblieben, die Entremeses vielleicht ausgenommen. Sie alle hat er mehr oder minder eingehend studiert, davon zeugt der sonettenzyklus „Cervantes", davon zeugen gelegentliche bemerkungen der Berliner wie auch schließlich die ausführungen der Wiener Vorlesungen.

Die „Novelas Ejemplares" finden im gegensatz zu seinem bruder Friedrich, der sie „göttlich" nennt, nicht seinen ungeteilten beifall. Sie scheinen ihm stellenweise etwas „manieriert". Cervantes habe zwar das preiswürdige bestreben gehabt, alles anstößige zu vermeiden, sei dadurch aber beengt worden und ins manierierte gefallen, so z. b. im „Zeloso Estremeño".[1])

Einer ganz besonderen wertschätzung erfreute sich die „Galatea". Dies geht zu genüge aus der polemik mit Soltau wie auch aus dem gleichnamigen sonett „Galatea" hervor, wo er sie „die göttlichste des göttlichen Cervantes" nennt. Ebensosehr schätzte er den „Persiles", an dem ihn besonders das religiöse moment anzog.[2])

An seiner „Reise auf den Parnaß" hebt er den mangel einer wahren handlung hervor, der in solchen allegorischen werken unvermeidlich sei und mit zu der durch das ganze hingehenden ironie gehöre. Cervantes scheint ihm in diesem gedicht Horaz weit näher gekommen zu sein als Ariost, Pope und Boileau. An ironie übertreffe er ihn sogar.[3])

Schlegels würdigung des Don Quijote in der oft erwähnten rezension der Tieckschen übersetzung bringt eine kritik der anlage und komposition des ganzen unter gleichzeitiger hervorhebung der vorzüge und mängel in einer formell und inhaltlich heute noch nicht übertroffenen darstellung.

Die dichtung des „göttlichen" Cervantes ist ihm mehr als „eine geistreich gedachte, keck gezeichnete, frisch und kräftig kolorierte Bambocciate". Der gegensatz zwischen parodischen und romantischen massen, der immer unaussprechlich reizend und harmonisch sei, zuweilen aber, wie bei der zusammenstellung des verrückten Cardenio mit dem ver-

[1]) B. V. III, 248. [2]) Vgl. B. V. I, 356; III, 252.
[3]) B. V. III, 96 in der rezension von Parnys „Guerre des dieux".

rückten Don Quijote, ins erhabene übergehe, läßt es ihn als ein meisterwerk der höheren romantischen kunst erscheinen. Die eingeschalteten novellen hält er weder für äußerungen eines verderbten zeitgeschmacks noch für den auswuchs einer üppigen, noch unreifen dichtungskraft. Erstere behauptung widerlegt er durch die tatsache, daß Cervantes die novelle erst in Spanien aufgebracht habe,[1]) letztere sucht er zu entkräften mit dem hinweis auf das vorgerückte lebensalter, in dem Cervantes seinen Don Quijote schrieb. In sehr geistreicher form setzt Schlegel dann auseinander, daß diese novellen, denen man, besonders mit rücksicht auf den „Curioso impertinente", schon zu Cervantes' lebzeiten mangelnden zusammenhang vorgeworfen habe, der ganzen anlage des werkes nach mehr oder minder notwendig seien. Die forderung eines materiellen zusammenhanges, der die vorfälle wie ursache und wirkung, wie mittel und zweck untereinander verbinde, würde die komposition des romans fehlerhaft gestaltet haben, da dieser aus begebenheiten bestände, die jede ihre verwicklung und auflösung für sich hätten. Alle vorwürfe seien entstanden aus einer verwechslung der strengeren gesetze des dramas mit den freieren des romans. Im echten roman sei entweder alles episode oder gar nichts, und es komme bloß darauf an, daß die reihe der erscheinungen in ihrem gaukelnden wesen harmonisch sei, die phantasie festhalte und die bezauberung bis zum ende aufrechterhalte. Wenn je ein roman dies auf das vollkommenste geleistet habe, so sei es Don Quijote.

Man wird den hier niedergelegten ansichten, zumal der definition des romans, nicht ohne weiteres zustimmen können. Wie bei der beurteilung Calderons deutlich sein bestreben erkennbar ist, seine schwächen und mängel als vorzüge erscheinen zu lassen, ebenso bei Cervantes. Aus dem wunsche heraus, ihn gegen die erhobenen vorwürfe in schutz zu nehmen, macht er den Don Quijote zum muster seiner theorie. Daß namentlich der „Curioso impertinente" eine stockung der handlung hervorruft und einen mangel in der komposition des ganzen darstellt, ist unbestritten.

[1]) Tatsächlich hat Cervantes nicht, wie er in der vorrede zu seinen „Novelas Ejemplares" behauptet, diese gattung in Spanien eingeführt, wohl aber vorbildliche muster dieser gattung geschaffen.

Im weiteren verlaufe seiner ausführungen gibt Schlegel eine von romantischen rücksichten diktierte kurze übersicht über die anordnung der einzelnen teile des werkes und wendet sich vor allem gegen das urteil, die zweite hälfte stehe der ersten weit nach. Seine motivierung erscheint jedoch reichlich gekünstelt. Don Quijote, meint Schlegel, „konnte und durfte nicht mehr so heftig gegen die äußere Welt anstoßen wie zu Anfange", und um das zu vermeiden, habe Cervantes geschickt den umstand benutzt, daß der erste teil der geschichte so viel früher erschienen sei. Weit stichhaltiger erscheint uns Goethes, dem ersten teile den vorzug gebende ansicht. Cervantes, sagt er in einem gespräch mit Müller, habe den guten takt gehabt, mit dem ersten teil enden zu wollen, denn die wahren motive seien damit erschöpft. Don Quijote sei nur im ersten teil, wo er sich illusionen mache, romantisch, im zweiten, wo er bloß gefoppt und mystifiziert werde, höre das wahre interesse auf.[1])

Auch die weiteren ausführungen, die der kritik der übersetzung gewidmet sind, liefern noch manchen schätzenswerten beitrag zum verständnis des werkes. Die wenigen worte über die prosa des Cervantes finden ihre vervollständigung in der gleichzeitigen ankündigung der übersetzung durch Friedrich Schlegel.[2])

Aus dem bestreben, die romantischen häupter der europäischen literaturen einander zu nähern, erklärt sich die öftere zusammenstellung Shakespeares und Cervantes'. Seine maßlose verehrung des Don Quijote zeigt sich dabei in den worten: „Wer die unendliche Tiefe im Don Quijote nicht ahnt, hat wenig Hoffnung, den Shakespeare zu begreifen."[3]) Als satiriker erscheinen ihm beide bedeutender als die professionellen vertreter dieser gattung. Die satiriker, die sich selbst so nennen, vergleicht er treffend mit dieben, die ihren einbruch vorher ankündigen. Die größten satiriker seien diejenigen, die sich nicht selbst diesen namen beilegten: Shakespeare, Cervantes.[4]) Beide sind ihm auch muster einer „scheinbaren Popularität".[5])

[1]) Vgl. Berger, Don Quijote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman. Diss. Heidelberg 1908.

[2]) Athenäum II, 327. [3]) B. V. III, 241.

[4]) Ebenda II, 396. [5]) Bö VIII, 76.

Bürgers behauptung, popularität eines werkes sei das siegel seiner vollkommenheit, widerlegt er mit dem hinweis, daß Dante, Petrarca und andere berühmte dichter durchaus nicht populär seien. Shakespeare und Cervantes schienen es nur. Ihre werke befriedigten die menge durch rasche bewegung oder heitere darstellung; der tiefere sinn und eine unendlichkeit zarter beziehungen blieben jedoch gemeinen lesern und zuschauern verborgen.

Der romantischen prosa des Cervantes steht sein in der hauptsache klassizistisches drama gegenüber. Eine würdigung seiner dramatischen hervorbringnugen gab Schlegel zuerst in seinem aufsatz „Über das spanische Theater", den er später mit den eingangs[1]) dargelegten änderungen in das 35. kapitel seiner Wiener Vorlesungen übernahm. Einige allgemeine bemerkungen über dieses kapitel mögen die im folgenden vorgenommene gesamtbetrachtung des spanischen dramas im lichte der Schlegelschen kritik einleiten.

Eine nur annähernd vollständige darstellung des spanischen theaters hat Schlegel nicht gegeben und nicht geben wollen. Jeder enzyklopädische gesichtspunkt lag ihm fern. In großen zügen skizzierte er die entwicklung der spanischen bühne, wie er sie sich in seinem kopfe ausmalte. Selbst wenn er sich auf details hätte einlassen wollen, seine grundsätze verboten ihm dies. In dem bestreben, nur eigenes zu geben, widerstrebte es ihm, in den bahnen anderer kompilatoren zu wandeln, anderer urteile zu registrieren und mit verwirrenden namensverzeichnissen aufzuwarten. Mit stolz weist er darauf hin,[2]) daß er in seinen ausführungen und urteilen nur auf eigenen kenntnissen fuße, und „niemand als sich selbst zum Führer" gehabt habe. Daher die originalität seiner darstellung und der große erfolg, den gerade das 35. kapitel fand. Man darf nicht, wie Farinelli u. a. es tun, aus der kürze und knappheit seiner darstellung überall auf mangelnde kenntnis schließen. Bei Lope mag es zutreffen; bei Calderon wäre es Schlegel ein leichtes gewesen, den umfang seiner ausführungen um das doppelte auszudehnen, sei es durch charakterisieruug

[1]) S. 31 f.
[2]) Im aufsatz „Über das spanische Theater".

einzelner bedeutender dramen. sei es durch biographische und bibliographische angaben, hätte dieses in dem plan seiner vorlesungen gelegen. Wie weit die kenntnis Schlegels bei jedem einzelnen dichter reichte, wird sich im folgenden noch zeigen. Jedenfalls liegt kein anlaß vor zu bezweifeln, daß mangel an muße und die dem buch einmal gezogenen grenzen ihn an der ausarbeitung dieses kapitels gehindert haben, zumal nach der umfangreichen neubearbeitung des englischen theaters.[1])

In der einleitung des 35. kapitels hebt er zunächst den sprichwörtlichen reichtum der spanischen bühne und die zahllosen entlehnungen fremder autoren hervor.[2]) Er geht soweit, überall da entlehnung anzunehmen, wo er „sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit der Intrige" vereinigt findet. Er tadelt die bisherigen übersetzer, die nur das „materielle Gerüst" übrig gelassen hätten und zumeist nur intrigenstücke gäben, die keineswegs die schätzbarste seite des spanischen theaters ausmachten. Entgegen dem allgemeinen urteil sieht Schlegel das wesentliche der spanischen bühne in ihrer behandlung mythologischer, ritterlicher oder historischer stoffe. Huertas „Teatro Español," Blankenburgs und Bouterweks arbeiten finden nebenher erwähnung. Ein kurzer überblick über die entwickelung der dramatischen kunst in Spanien vom 16. jahrhundert bis zur neuzeit führt zum eigentlichen thema.

Drei bildungsepochen unterscheidet Schlegel in der entwickelung des spanischen theaters; Cervantes, Lope und Calderon sind ihm ihre repräsentanten. Seine einteilung ist in der folge grundlegend geblieben, in der einschätzung der einzelnen epochen hat sie dagegen gewisse modificationen erfahren. Wir haben uns zunächst mit Cervantes zu beschäftigen, der die scheidewand zwischen klassizismus und romantizismus bedeutet, wenn er auch in seinen letzten schauspielen, den „Ocho comedias y entremeses", dem herrschenden zeitgeist konzessionen macht.

In seinem schaffen zeigt sich der auffallende widerspruch, daß seine prosaischen werke zu den vollendetsten mustern romantischer kunst gehören, während seine dramen der

[1]) Vgl. kapitel 1, s. 36.

[2]) Eine zusammenstellung von entlehnungen französischer schriftsteller aus spanischen autoren gibt er W. V., Bö VI, 63.

klassizistischen richtung angehören. Schlegel begegnet diesem widerspruche, auf den er selbst leise anspielt, mit dem sinnreichen bilde vom „prosaischen Winkel", der in Cervantes' poetischem gemüte übriggeblieben sei und ihn veranlaßt hätte, die neigung zum wunderbaren und die kühnheit phantastischer spiele als der wahrscheinlichkeit und natur entgegen zu verwerfen.

In seiner darstellung der dramatischen tätigkeit des Cervantes geht Schlegel chronologisch vor. In der hauptsache schöpft er seine angaben aus den werken des Cervantes selbst.[1]) Einzelheiten entlehnt er der „Apología del discurso preliminar á las comedias de Cervantes" des Blas Nasarre.[2]) Deutlich unterscheidet er, ohne darauf hinzuweisen, zwei perioden im dramatischen schaffen Cervantes': eine klassizistische und eine spätere im nationalgeschmack Lopes. Schlegel war der erste in Deutschland, der auf diesen klaffenden gegensatz, der später durch Schacks lichtvolle ausführungen die nötige vertiefung erhielt, hingewiesen und die richtige motivierung gegeben hat.

Von den zwanzig bis dreißig stücken aus der ersten periode des dichters, die bis 1588 reicht, sind nur zwei dramen erhalten, „El trato de Argel" und die „Numancia". Beide waren erst 1784, zugleich mit dem „Viaje del Parnaso", herausgegeben worden.[3]) Im ersteren, welches „in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren der damaligen Kindheit der Kunst" an sich trägt, vermutet Schlegel richtig das älteste der vorhandenen dramen.[4]) Die „Numancia" findet er ganz „auf der Höhe der tragischen Kothurns". Die sich hieran anschließende allgemeine charakteristik, die er schon im Europaaufsatze angekündigt hatte, ist zwar kurz gehalten, gibt aber in ihrer präzisen und gedrungenen form eine klare vorstellung von

[1]) Vgl. kapitel 48 im Don Quijote, die „Adjunta al Parnaso" und die vorrede zu seinen „Ocho Comedias".

[2]) Madrid 1750. Vgl. hierzu Schack III, 545 anm. und Brockhaus, Bibliographischer Anzeiger von 1845, nr. 2, wo Schack nachweist, daß Schlegel die ausdrücke „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack" und „bunte Mannigfaltigkeit", „Oberflächlichkeit der Komposition" Blas Nasarre entlehnt hat.

[3]) Nr. 970 des „Katalogs".

[4]) Vgl. Klein, Bd. 9, S. 282.

der eigenart des werkes. Vom ersten tage seiner bekanntschaft an hegte er eine ganz besondere vorliebe für dieses drama. Schon 1799, als er eben ein exemplar der Numancia von Göttingen erhalten halte, ist sie ihm „ein Werk von seltener Größe und Vollendung“.[1]) Goethe, der durch ihn auf dieses schauspiel aufmerksam gemacht wurde, las sie 1800 „mit großem Vergnügen“.[2]) Auch der von Schlegel vielgeschmähte Bouterwek nennt es „mit all seinen Mängeln und Fehlern ein herrliches und wie der Don Quijote in seiner Art einziges Werk“. Beider auffassung ist in der folgezeit maßgebend für die deutsche kritik gewesen, während die spanische und französische sich zu einer fehler und mängel gerecht abwiegenden beurteilung nicht hat aufschwingen können, sondern in der abfälligen beurteilung der „Numancia“ übereinstimmt.[3])

„Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne“, mit diesen worten leitet Schlegel die zweite periode der dramatischen tätigkeit Cervantes' ein. An zweien der dieser zeit entstammenden „Ocho comedias y entremeses“ fand er besonderes gefallen: an „Los baños de Argel“, einer umarbeitung des vorhin genannten „Trato de Argel“, und an „El labyrintho de amor“. Beide seien in ihrer ganzen anlage sehr zu loben. An allen acht entdeckt er so viel schöne und geistreiche züge, daß er geneigt ist, die unter spanischen kritikern allgemein verbreitete ansicht, Cervantes habe kein dramatisches talent gehabt, für ein bloßes vorurteil zu halten. Mit stücken Lopes oder gar Calderons seien sie allerdings nicht zu vergleichen.

Unverkennbar ist das bestreben Schlegels, diese, wie allgemein anerkannt, mißlungenen komödien im möglichst guten lichte erscheinen zu lassen. Die hypothese Blas Nasarres, die in Deutschland namentlich durch Blankenburg und Flögel vertreten wurde und die stücke als „Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack“ darzustellen suchte, findet er abgeschmackt und weist treffend darauf hin, daß Cervantes

[1]) Goethe und die Romantik I, 57, Schlegel an Goethe.

[2]) Brief an W. v. Humboldt vom 4. januar 1800. Am 30. november las und besprach er sie mit Schiller, vgl. Tagebücher 2, 272.

[3]) Vgl. die zitate Kleins, bd. 9, s. 347 f.

diesen zweck mittels eines einzigen stückes weit besser hätte erreichen können. Mit Signorelli, Bouterwek und anderen seiner zeitgenossen ist er vielmehr der ansicht, daß Cervantes mit ihnen dem nationalgeschmack rechnung zu tragen suchte und gegen seine überzeugung stücke im stile des Lopes dichtete.

Hiermit sind Schlegels ausführungen über Cervantes in der hauptsache erschöpft. Sie gehen weder in die breite noch in die tiefe. In letzterer hinsicht hätte noch manches, wie z. b. die charakteristik der „Numancia", eine nähere ausgestaltung erfahren können. Aber in knapper und präziser form hat er doch eine klare, richtige darstellung von dem dramatiker Cervantes gegeben, die, wie sie für Schack vorbildlich war, auch heute noch grundlegend für die deutsche kritik geblieben ist.

Mit Lope setzt für Schlegel die blüte des romantischen schauspiels ein. Wie bei den Engländern mit Shakespeare, so habe es bei den Spaniern mit Lope zu blühen begonnen.[1]) Diese gegenüberstellung der englischen und spanischen bühne, die er im 25. kapitel seiner Vorlesungen durchführt, führt uns auf das wesen des romantischen schauspiels, das im folgenden an der hand dieses kapitels eine kurze beleuchtung erfahren möge.

Auf der unterscheidung klassischer und romantischer kunst bauen sich die Wiener Vorlesungen auf. Auf der einen seite die Griechen, auf der anderen seite die Engländer und Spanier, und in unglückseliger mittelstellung, „nicht antik und nicht romantisch, nicht großzügig für jene, nicht frei genug für diese, nicht wahr genug für beide", die Franzosen. Den unterschied zwischen beiden kunstarten entdeckt Schlegel in der behandlung der gattungen. Während die antike kunst „auf strenge Sonderung der Gattungen dringt", gefällt sich die romantische in „unauflöslichen Mischungen", in der verschmelzung aller elemente der poesie. Ohne fremde einwirkung, aus eigener kraftfülle, aber auch vollkommen voneinander unabhängig habe dieses sich gleichzeitig bei den Spaniern und Engländern entwickelt. Mittels der unterscheidung einer mechanischen und organischen form weist Schlegel in längeren ausführungen

[1]) W. V., Bö VI, 19.

den vorwurf der formlosigkeit für das romantische drama zurück, und mittels der romantischen doktrin von der universalität aller poesie gelangt er zur erklärung dieser neuen „organischen“ form. Der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene körper wandernde geist der poesie schaffe sich, so oft er sich im menschengeschlecht neu gebäre, aus den nahrungsstoffen eines veränderten zeitalters einen neuen leib. Die wandlung des dichterischen sinnes, die entstehung einer neuen form habe auch zu neuen gattungen geführt. Nichts sei verkehrter, als diese neuen dichtarten mit den alten gattungsnamen zu belegen. „Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört“, ruft er emphatisch aus und entkräftet damit ein für allemal die einwürfe der kunstrichter und kritiker Boileauschen schlages. Im sinne der alten seien die meisten dramatischen werke der Spanier und Engländer weder tragödien noch komödien, sondern eben romantische schauspiele.

Aus der verwandtschaft der bühnen dieser beiden völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser hinsicht so verschieden voneinander seien, schließt Schlegel auf ein gleichartiges prinzip, das bei der entwicklung beider bühnen zugrunde gelegen hat. Die ähnlichkeit beider entdeckt er nicht nur in der kühnen vernachlässigung der einheiten von zeit und ort und in der mischung komischer und tragischer bestandteile, sie liegt ihm weit tiefer im innersten gehalt ihrer dichtungen. Gemeinsam sei beiden der geist der romantischen poesie, dem spanischen bis zu anfang des 18. jahrhunderts, dem englischen nur in Shakespeare. Wie sich hierbei die verschiedene sinnesart zweier völker offenbart, eines nördlichen und eines südlichen, verspricht er am schlusse des kapitels in einer parallele zwischen Shakespeare und Calderon darzutun. Sonderbarerweise findet sich dieser vergleich weder in den kapiteln über das englische noch später im kapitel über das spanische theater.[1])

Eine parallele zwischen Lope und Shakespeare, die vielleicht näher lag als eine solche mit Calderon, findet sich

---

[1]) Eine „Parallele zwischen Shakespeare und Calderon“ kündigen auch die skizzen über das englische theater in den B. V. III, 251 an.

bei Schlegel nicht. Seine kenntnis Lopes war zu gering, als daß der gedanke daran in ihm hätte auftauchen können. Die würdigung, die dieses *„monstruo de la naturaleza“*, wie Cervantes ihn nennt, erfährt, ist demnach auch mehr als dürftig zu nennen.

Einleitend weist Schlegel auf die seltenheit der sammlungen Lopescher stücke außerhalb Spaniens hin. Schlegel selbst besaß nur einen band Lopes in seiner bibliothek[1]), und aus seinen ausführungen geht auch nur die kenntnis von fünf seiner stücke hervor. Tieck, der eine umfangreiche Lopebibliothek besaß, dürfte ihm gelegentlich ausgeholfen haben. Schlegel selbst hatte eine viel zu geringe meinung von Lope, als daß ihn nach einer tieferen kenntnis verlangt hätte. Er tröstete sich damit, daß man durch lesung einer geringen zahl es schon ziemlich weit in der bekanntschaft mit dem dichter bringen könne, „ohne besorgen zu müssen, das ausgezeichnetste verfehlt zu haben.“ In seinen weiteren ausführungen findet er an Lope mehr zu tadeln als zu loben. Als seine hauptfehler bezeichnet er „Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit“. In seinen historischen stücken — er nennt „König Wamba“, „Die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio“ und „Die Zinnnen von Toro“ — entdeckt er „eine gewisse Rohheit der Darstellung“, die aber nicht ohne charakter sei; dagegen bemerkt er in seinen sittenstücken, wie der „munteren Toledanerin“, der „schönen Häßlichen“, einen schon „sehr gebildeten, geselligen Ton“. Die fülle interessanter situationen und der reichtum an unvergleichlichen Späßen sichere ihnen bei gehöriger bearbeitung eine große wirkung auf der bühne. Gemeinsam seien allen die nämlichen mängel: „verschwendete, nicht zu Rat gehaltene Erfindung und vernachlässigte Ausführung“. Doch ist Schlegel so gerecht, anzuerkennen, daß trotzdem „jeder Strich Leben und Bedeutung“ habe. Außer der sorgfältigen komposition fehle es Lopes werken nur an tiefe und an jenen feineren beziehungen, die eigentlich die mysterien der kunst ausmachten. Immerhin sei er unter allen populären und beliebten theaterschriftstellern einer der außerordentlichsten.

[1]) Lope de Vega, Parte veinte de las comedias, Barcelona 1630. Vgl. auch Holtei III, 301.

Hiermit ist die würdigung Lopes erschöpft. Wieviel von dieser unzureichenden darstellung Schlegels mangelnder kenntnis zuzuschreiben ist, wieviel auf bewußter absicht beruht, mag dahingestellt bleiben. Mitbestimmend war jedenfalls der wunsch, die persönlichkeit Calderons gegenüber seinen fruchtbareren vorgängern in ein helleres licht zu rücken. Von der eminenten fruchtbarkeit Lopes erhält man keinen richtigen begriff. Mit keinem worte gedenkt Schlegel seiner zahlreichen autos sacramentales, seiner loas, entremeses und saynetes. Berücksichtigung finden nur einige comedias heroicas und einige sittenstücke, fünf an der zahl, deren kenntnis, nach den wenigen nichtssagenden worten zu urteilen, mit denen sie abgetan werden, auch auf sehr unsicherer grundlage geruht haben wird. Gegen die von ihm gerügten mängel am Lopeschen drama läßt sich sachlich zwar nichts einwenden, die komposition in seinen werken ist locker, die ausführung nachlässig, die darstellung ungleich. Daneben aber hätte Schlegel hinweisen müssen auf die ungeheure realität seiner dramatischen schöpfungen, auf die unendliche mannigfaltigkeit in seinen situationen, auf seine üppige, frei schaltende phantasie, seine lebendige darstellung, auf die von gongoristischen einflüssen noch nicht durchsetzte sprache, kurzum, auf alle die eigenschaften, die ihn vor Calderon auszeichnen. Es war der große irrtum Schlegels, in einigen wenigen stücken Lopes bedeutung durchschauen zu können. Ein eingehenderes studium hätte auch ihn wie später Tieck, v. d. Malsburg, Grillparzer u. a., zu einer gerechteren würdigung durchdringen lassen. Mit Grillparzer wäre er zu der überzeugung gekommen, daß man Lope noch gar nicht kennt, „wenn man etwa ein Dutzend seiner Stücke, und wären es seine besten", gelesen hat.[1])

In der folgezeit hat die geringschätzige haltung Schlegels und der romantik gegenüber Lope allmählich einer gesteigerten wertschätzung platz machen müssen. Mehr und mehr hat der „Fenix de España" bei der allgemein höheren wertschätzung, die die realistische dichtung in neuerer zeit erfährt, das interesse auf sich gelenkt und sich die stellung in der weltliteratur errungen, die ihm als einen ihrer bedeutendsten geister zukommt.

[1]) Grillparzer, Studien zum spanischen Theater, ed. Sauer, XVIII, 11.

Von den bedeutenderen zeitgenossen Lopes nennt Schlegel Guillén de Castro, Montalvan, Molina und irrtümlicherweise auch den dem Calderonschen kreise angehörenden Matos-Fragoso. Wäre es bei ihnen geblieben, fährt er fort, so hätte man am spanischen theater mehr den großen entwurf als die reife vollendung loben können. „Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein ebenso fruchtbarer Kopf, ein ebenso fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz anderer Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat.“ Gleich diese ersten worte geben uns eine vorstellung von der unbegrenzten verehrung, die Schlegel für Calderon hegt. Auch die nun folgende darstellung und würdigung Calderons spiegelt in fast jedem satze das innige verhältnis zwischen beiden wieder, wie eine nähere betrachtung erweisen wird.

Einleitend gibt Schlegel eine zahlenmäßige übersicht aller dramatischen werke Calderons. Seine angaben, die er geschickt aus den von Calderon und seinem biographen Vera Tassis gegebenen zahlen kombiniert, entsprechen allerdings nicht mehr dem heutigen stande der forschung. Menéndez y Pelayo gibt die zahl der komödien einschließlich der verloren gegangenen und samt den von mitarbeitern verfaßten auf hundertunddreißig an, die der autos auf etwa achtzig, die zahl der entremeses, saynetes etc., die wie Schlegel richtig bemerkt, Vera Tassis in rhetorisch zu nehmender weise auf über hundert angibt, nur auf ungefähr zwanzig.[1]) Saynetes, nach denen Schlegel, wohl einer bitte seines bruders Friedrich entsprechend,[2]) besonders umschau gehalten hat, sind ihm „nie zu Gesicht gekommen“.[3])

Unter diesem „fast unübersehbaren überfluß an Werken“ findet Schlegel, immer in hinblick auf Lope, „nichts aufs Geratewohl Hingeworfenes.“ Seine bewunderung findet alles, was er von ihm kennt. Dabei ist er ursprünglich für die

[1]) Die angaben Vera Tassis' finden sich in seiner biographie Calderons (neu abgedruckt bei Hartzenbusch, bd. I), die Calderons in einem briefe an den Herzog von Veragua (bei Huerta II, 3, in übersetzung bei Schack III, 274). Auch Bouterwek fußt auf diesen angaben. Zu Münnigs annahme, Bouterwek habe nur die liste der **autos** gekannt, ist kein grund vorhanden. Beide finden sich bei Huerta.

[2]) Vgl. Walzel s. 252.

[3]) Auch Schack hat keine auffinden können (III, 283).

schwächen und mängel der Calderonischen dichtung nicht blind. Aber was bei jedem andern dichter seinen schärfsten widerspruch erregt hätte, weiß er bei Calderon als edelste blüte seiner dichtung zu preisen. Die unverkennbare manier, das konventionelle seiner prosa, die auch ihm anfänglich nicht entgangen war, wird ihm zum „reinsten und potenziertesten Stil des Romantisch-Theatralischen," wie er sich in einer etwas schärferen fassung als der der Wiener Vorlesungen in seinem grundlegenden Europaaufsatz ausdrückt.

Eine andere allgemein anerkannte schwäche Calderonischer diktion und komposition sind die zahlreichen wiederholungen, nicht nur sprachlich in „Ausdrücken, Bildern und Vergleichungen", sondern auch stofflich in der wahl der situationen. Gries, den seine übersetzungen mehr als jeden anderen zu einem urteil in dieser frage befähigten, geht soweit zu behaupten, daß man „bei dem ungeheuren Überfluß an gemachten stehenden Phrasen, die sich bei jeder Gelegenheit widerholten", aus einem viertel der vorhandenen hundertacht komödien den rest herstellen könne, wenn man die pläne zu ihnen besäße.[1]) Auch Schlegel muß sich eine ähnliche beobachtung bei seiner übersetzung aufgedrängt haben. Aber auch hier weiß er in seiner schrankenlosen bewunderung Calderons einen allerdings sehr gesuchten ausweg. Den gedanken, Calderons werke zeigten aus irgendeinem mangel an dichterischem können die oben geschilderten fehler, weist er weit von sich. Vielmehr sieht er in ihnen eine bewußte absicht seines lieblingsdichters. Nur „die edelste und feinste Blüte" konnte ihm genügen, „da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andern borgen zu dürfen".

Einen wesentlichen vorzug seiner stücke vor denen anderer sieht er mit Goethe in ihrer theatralischen vollkommenheit. „Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste", sagt Schlegel, ähnlich wie 1826 Goethe, vielleicht in bewußter anlehnung an Schlegel, Calderons stücken nachrühmte, sie seien „durchaus bretterecht".[2]) Auch hier weiß Schlegel einer geringschätzung, die sich aus der vollendeten bühnenfähig-

[1]) Holtei I, 259, Gries an Tieck.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, am 26. Juli 1826.

keit seiner stücke und den dadurch hervorgerufenen beschränkungen vielleicht ergeben könnte, mit dem hinweis vorzubeugen, er kenne keinen dramatiker, der den effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.

An diese allgemeine einleitung schließt sich eine einteilung der Calderonschen stücke in vier hauptklassen und zwar unterscheidet Schlegel: 1. der Bibel oder der legende entnommene stücke, zu denen er auch die autos rechnet, 2. historische, 3. „mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete“ und 4. „Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten“, worunter er die intrigenstücke, die sogenannten „comedias de capa y espada“ verstand. Die sich hieran anschließende betrachtung hält sich jedoch nicht an dieses schema, zeigt vielmehr eine gewisse planlosigkeit in der ganzen anlage. Gleich mit der zweiten klasse, den historischen stücken setzt er ein; die mythologischen stücke übergeht er, im gegensatz zum Europaaufsatze, und geht gleich zu den „heiligen Darstellungen“ und autos über. Eine kurze übersicht über die bedeutenderen zeitgenossen und nachahmer Calderons, die alle „in verwandtem Geist“ schrieben, gibt ihm anlaß, sich über den geist und charakter der spanischen poesie und die historischen umstände, die ihn bestimmten, zu äußern.

Mit einem gewissen pathos weist er auf die glorreiche rolle der Spanier in der geschichte des mittelalters hin, als einer „Vorwacht des bedrohten Europas gegen die Einbrüche der alles überschwemmenden Araber“, auf ihre rettung des christentums und die sich hieraus ergebende anhänglichkeit des Spaniers an seine religion „als ein mit edlem Blut teuer erkauftes Erwerbnis“, das ihn „jede gottesdienstliche Tröstung als Lohn vergossenen Heldenschweißes, jede Kirche als eine Trophäe seiner Ahnen“ erscheinen ließ. Kriegslust und unternehmungsgeist der Spanier, die beispiellose unternehmungen mit glück vollenden ließ, eine neu entdeckte welt jenseits des ozeans unterjochte, schildern die folgenden zeilen. Im zusammenhang damit weist Schlegel auf die eigenartige erscheinung hin, daß die spanischen dichter nicht, wie gewöhnlich in den übrigen ländern Europas, höflinge, gelehrte oder an einen bürgerlichen beruf gebunden waren. Meistens von

edler geburt, hätten sie ein kriegerisches leben geführt. Das bündnis des degens mit der feder, die übung der waffen und der edleren geisteskünste sei ihre losung gewesen. Der hinweis auf Garcilaso, der vor den toren von Tunis fiel, auf Camoens, der als soldat ins entfernteste Indien segelte, auf Ercilla, der seine Araucana während des krieges mit empörten wilden schrieb, auf Cervantes, der seine teilnahme an der schlacht bei Lepanto mit dem verlust eines arms und langer gefangenschaft in Algier bezahlte, auf Lope, der die unfälle der Armada erlebte und schließlich auf Calderon und seine feldzüge in Flandern und Italien, schließen den literarhistorischen exkurs und führen wieder zum eigentlichen thema. Eingehende erwähnung finden die intrigenstücke; auch die „Comedias de figurón" und die „Fiestas" werden gestreift, und das ganze klingt aus in einem jubelhymnus auf Calderons religiöse dramen, die bei der behandlung der ersten hauptklasse keine berücksichtigung gefunden hatten. Lediglich aus rhetorischen gründen dürfte Schlegel diesen abschnitt ans ende seiner ausführungen gestellt haben.

Wie schon hieraus hervorgeht, ist die behandlung der einzelnen hauptklassen höchst ungleich. Bei den zuerst charakterisierten, den historischen stücken, unterscheidet Schlegel zwischen solchen im engeren sinne, die sich auf die heimische geschichte gründen und den auf außerspanische geschichte zurückgehenden. Auch hier wieder zeigt sich das bestreben, Calderons fehler im mildesten lichte erscheinen zu lassen. Die ungereimtheiten und absurdidäten, die eine reihe seiner der außerspanischen geschichte entnommenen stücke kennzeichnen — es sei nur an „La hija del aire" erinnert — finden bei ihm eine Calderons nimbus nur noch steigernde deutung: Eine „brennende Nationalität" habe es ihm unmöglich gemacht, sich in eine andere zu versetzen, höchstens in den süden und den orient, aber nicht in das klassische altertum und das nördliche Europa.[1])

Die geistlichen schauspiele und autos betrachtet Schlegel stillschweigends als zusammengehörig. Eine würdigung er-

[1]) Bouterwek, der, wie sich auch sonst beobachten läßt, jede Schlegelsche publikation aufmerksam verfolgte, scheint diese beobachtung aufgegriffen zu haben. Vgl. s. 517 seines zitierten werkes.

fahren zunächst nur die letzteren, so daß man auf den gedanken kommen konnte, Schlegel hätte unter „heiligen Darstellungen“ nur die autos verstanden, wenn nicht, wie vorhin schon kurz angedeutet, die am schlusse sich findende darstellung der religiösen dramen die notwendige ergänzung zu diesem abschnitt darstellte. Immerhin ist eine gewisse unklarheit, die aber wohl weit mehr Schlegel als der darstellung zuzuschreiben ist, unverkennbar. Von den historischen dramen, zu denen er die „heiligen Darstellungen“ wegen ihrer treuen wiedergabe der biblischen geschichte oder legende gern rechnen möchte, unterscheidet er sie durch „die oft bedeutend hervortretende Allegorie und den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt.“ Eine betrachtung dieser gattung unterläßt er unter dem vorwande, daß man ohne kenntnis wenigstens eines dieser stücke in einer wahrhaft dichterischen übersetzung sich keinen begriff davon machen könne und außerdem eine schwierige erörterung über die zulässigkeit der allegorie in dramatischen kompositionen hierfür erforderlich sei. In wirklichkeit dürfte die heikle religiöse seite dieses themas, daneben auch eine nicht genügend fundierte kenntnis dieser gattung, bestimmend auf Schlegel eingewirkt haben. Mit sicherheit nachweisen läßt sich die kenntnis nur eines autos, „La cena de Baltasar“, auf welches er in seinen „Pensées détachées“ Bezug nimmt.[1]) In den Berliner Vorlesungen vergleicht er einmal Calderons autos treffend mit Dantes „Divina Comedia“. Was diese „in ihrem majestätischen Umfange“, seien jene „in der gedrängtesten Form: christlich allegorische Darstellungen des Universums“.[2]) Weitere spuren einer kenntnis dieser eigenartigen gattung lassen sich nicht nachweisen.

---

[1]) Œuvres I, No. 62. Dans un drame allégorique de Calderon, le Penser (el Pensamiento) est le bouffon de la pièce. Le prophète Daniel le rencontre et lui demande: „D'où vieus-tu? Où vas-tu?“ — Le bouffon répond: „Le Penser sait-il jamais d'où il vient et où il va?“ Schlegel bemerkt hierzu: „Cela est sublime à mon avis. Le poète tout croyant qu'il était, connaissait donc bien le labyrinthe de la métaphysique.“

[2]) B. V. III, 193.

Die weitere betrachtung Calderons beschränkt sich daher auf seine nichtallegorischen schauspiele, und unter diesen sind es zunächst die intrigenstücke, die eine eingehende darstellung erfahren. Auch an diesen am meisten ins gemeine leben hinabsteigenden stücken bemerkte er den für die spanische poesie charakteristischen phantastischen zauber, der sie über das niveau der gewöhnlichen lustspiele hinaushebt. Im gegensatz zu Shakespeare, dessen lustspiele meist in fremden ländern spielen, hebt er die auf nationalem boden erstehende romantik des spanischen lustspiels hervor, welches, ohne in alltäglichkeit und plattheit zu verfallen, nicht erst zu fremdländischen schauplätzen seine zuflucht zu nehmen brauchte. Den unterschied von den lustspielen der alten sieht er in der motivierung der einzelnen handlungen: unsittliche mittel zur befriedigung sinnlicher leidenschaften und selbstischer absichten auf seite der alten, brennende leidenschaftlichkeit, welche den gegenstand adle, weil sie auf sinnlichen genuß verzichte, auf der andern seite.

Ehre, liebe und eifersucht erkennt er als hauptmotive des Calderonschen lustspiels und entwirft uns ein mehr schönes als wahres bild von ihnen. Wie er im prinzip der ehre auch in der entstelltesten form noch das schattenbild einer erhabenen idee zu erkennen glaubt, so sieht er in der eifersucht eine die liebe adelnde leidenschaft, die sich schon bei den leisesten regungen des herzens und den unmerklichsten äußerungen derselben rege und im gegensatz zu den morgenländern nicht nur den besitz im auge habe. Die weiteren ausführungen bringen eine reihe von einzelbeobachtungen. Die rolle des Gracioso wird gekennzeichnet, die „Comedias de figurón“ mit ihrer karikierten hauptfigur werden in gegensatz zu den „Comedias de capa y espada“ gesetzt, auch die zur aufführung am hofe bestimmten „Fiestas“, in denen sich der dichter „ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie“ überläßt, werden näher charakterisiert. Die frage, wieweit die stücke Calderons den namen eines charakterstückes verdienen, wird kurz gestreift. Schlegel ist das mangelhafte in seiner charakterzeichnung nicht entgangen, aber in gewohnter weise weiß er dies damit zu entschuldigen, daß man die feinste charakteristik nicht von dichtern einer nation erwarten

dürfe, welchen „rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug“ ließen.

Eine glanzleistung stellt die charakteristik der religiösen stücke Calderons dar, die Schlegel ziemlich unvermittelt an den schluß seiner ausführungen stellt. Allerdings ist die bedeutung dieses abschnittes mehr auf rhetorischem gebiete als in eigentlicher sachkenntnis zu suchen. Es ist die katholisierende tendenz der romantik, die darin zum ausdruck kommt. Die sprache selbst zeigt spuren Calderonischer diktion und anklänge an sonette aus dem „Principe Constante“. An ihr geschult haben sich die späteren dithyrambischen lobreden von der Malsburgs [1]) und der zahlreichen sonstigen Calderonschwärmer.

Mit Calderon ist sozusagen jedes poetische interesse für die spanische poesie in Schlegel erloschen. Calderon ist ihm nicht nur der gipfelpunkt der spanischen, sondern der romantischen poesie schlechthin. In seinem werke sei alle ihre pracht verschwendet wie bei einem feuerwerk, wo man die buntesten farben, die glänzendsten lichter und wunderlichsten figuren für eine letzte explosion aufzusparen pflege.

Im vergleich zu der magerkeit seiner ausführungen über Lope sind die über Calderon immerhin noch umfangreich zu nennen, zumal in anbetracht des zieles, das er sich gesetzt hatte, ihn und seine stücke „nur mit einigen allgemeinen Zügen“ zu schildern. Wie schon angedeutet, ist seine kenntnis Calderons hiermit nicht erschöpft. Bestimmt nachweisen läßt sich aus seinen vorlesungen und sonstigen gelegentlichen bemerkungen die bekanntschaft mit ungefähr fünfzehn seiner dramen, die, und das ist das interessante daran, zur größeren hälfte der religiösen richtung angehören. Man darf übrigens annehmen, daß die zahl der ihm tatsächlich bekannten stücke eine größere gewesen ist.

Neben der darstellung Calderons im rahmen des 35. kapitels der vorlesungen hat Schlegel eine reihe von einzelbeobachtungen an anderen stellen seiner vorlesungen, auch in briefen oder

[1]) Vgl. die Vorrede zu Malsburgs Übersetzung von Calderons Schauspielen, Leipzig 1819.

sonst gelegentlich untergebracht, die bei einer beurteilung seines verhältnisses zu Calderon in betracht zu ziehen sind. Nie stellung genommen hat er sonderbarerweise zu der frage des orientalischen bestandteils in seinen dichtungen. Doch können wir annehmen, daß er auch für ihn wie für die ältere spanische poesie einen derartigen einfluß annahm, und daß er den standpunkt Goethes teilte, daß Calderon „seine arabische Bildung" nicht verleugne.[1]) Ganz besondere beachtung verdient seine gegenüberstellung Calderons und Shakespeares. Über das verhältnis dieser beiden dichter hat er sich verschiedentlich, aber bei der nicht ausgeführten parallele zwischen beiden in nicht erschöpfender weise ausgesprochen. Immerhin können wir uns aus seinen angaben eine klare vorstellung seiner auffassung dieses verhältnisses verschaffen.

Er war sich des großen gegensatzes, der zwischen den beiden dichtern bestand, wohl bewußt. Nicht wegen eines inneren zusammenhanges ihrer dichtungen, sondern rein äußerlich wegen der bei beiden im nationalen wurzelnden grundlage stellt er sie zusammen. In diesem sinne äußert er sich in den Berliner Vorlesungen,[2]) wo er Calderon „als Beispiel eines von dem Shakespeareschen ganz verschiedenen, jedoch ebenso vollendeten Stiles im romantischen Drama" hinstellt, und ein andermal bezeichnet er das gegenseitige verhältnis beider als in einem „ergänzenden Gegensatz" stehend. Wo er ähnlichkeiten zwischen ihnen entdeckt, beschränken sie sich auf äußerlichkeiten. So hebt er ihre im gegensatz zu den französischen tragikern vortreffliche exposition hervor.[3]) „Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nötigen Entwicklungen des Vorausgesetzten an."[4])

In religiöser beziehung stellt er Calderon mit Dante zusammen. Wie er zwischen den autos und der „Divina Comedia"

[1]) Vgl. Campe s. 118, Goethe an Gries.

[2]) B. V. I, 110. [3]) W. V., Bd VI, 60.

[4]) Auch Wetz ist in seinem aufsatze „Shakespeares Stellung zu seiner Zeit" (Zeitsch. f. Vgl. Litgesch., N. F. bd. 16) der ansicht, daß die ähnlichkeiten zwischen beiden dichtern nur auf äußerlichkeiten sich erstreckten. Doch irrt er, wenn er behauptet, daß Schlegel eine weitgehende ähnlichkeit zwischen ihnen annahm.

eine bestimmte ähnlichkeit entdeckte,[1]) so weist er betreffs der beiden dichter auf die merkwürdige erscheinung hin, daß Dante, „der erste große romantische Künstler", und Calderon, „der letzte vor dem Erlöschen", in ihrem höchsten streben durchaus theologen sind. Mit der in der Berliner zeit ihm besonders eigenen neigung zu mystischen spekulationen glaubt er, hieraus Boccaccios begriff von der poesie rechtfertigen zu können, nach der sie „eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und göttlichen Kräfte, eine Art von Theologie" ist.[2])

Corneille findet im vergleich zu Calderon eine sehr abfällige beurteilung. Gelegentlich der besprechung des „Héraclius" hebt er den bei Calderon immer in gleichem verhältnis mit der kühnheit ausschweifender erfindungen stehenden erhöhten farbenzauber seiner poesie hervor, denen Corneille eine schwerfällig gesponnene intrige entgegenstelle, für die man nur durch eine reihe tragischer epigramme ohne allen genuß für die phantasie entschädigt werde.[3])

Einer kritischen prüfung der beurteilung Calderons durch Schlegel muß eine bloßlegung seiner neigung zu ihm und der eigentlichen ursache des Calderonkultus überhaupt vorausgehen. Welches war die geheimnisvolle magnetisch wirkende kraft, die die romantiker förmlich mit blindheit schlug, einen Goethe zu kritikloser bewunderung fortriß und ein ganzes zeitalter zu fesseln vermochte? War es wirklich nur unkenntnis der übrigen dramatischen literatur der Spanier, die einen Schlegel zwang, sich auf Calderon zu konzentrieren und ihn zu vergöttern? Nein, die eigentlichen ursachen wurzeln im wesen der romantik und ihren bestrebungen.

Calderon war, mehr als irgendein anderer spanischer dichter, zum kult und zu anbetungswürdiger verehrung romantisch gesonnener gemüter geschaffen. Nach zwei seiten hin fanden die romantiker in ihm das ersehnte ideal, zunächst formell in seiner poesie und sprache. Für diese seite der dichtung besonders empfänglich gestimmt, empfanden sie mit einem

[1]) Vgl. s. 64.
[2]) B. V. III, 192.
[3]) W. V., Bd VI, 81.

unsäglichen wonnegefühl den eigenartigen reiz seiner dichterischen sprache, sie schwelgten in der majestätisch dahinrauschenden üppigen formenschönheit seiner darstellung, in seinen farbenprächtigen bildern, seinen grandiosen metaphern, seinen unerschöpflichen phantasievollen vergleichen. „*Deslumbrate*", sagt Menéndez y Pelayo mit Bezug auf Schlegel, „*el atavío de la frase, la opulencia y el lujo desenfrenado de dicción y de color que ostenta Calderón*", um dann, diese neigung verurteilend, fortzufahren: „*Lo que para nosotros y para todo crítico de severo juicio es defecto de la época, de que no supo librarse el autor, es para Schlegel maravilloso, simbolismo y extraordinario poder de fantasía.*" Es hieße Schlegel unrecht tun, wollte man mit Menéndez y Pelayo allein in der herrschaft der phrase, im gongorismus schlechthin, die ursache des formenkults sehen. Schlegels neigung ging tiefer. Neben der äußeren farbenprächtigen diktion war es die aufs höchste gesteigerte poetische fassung der gedanken, der eigenartige innerliche gehalt seiner poesie, der ihn bezauberte.

Die andere seite seiner Calderonverehrung liegt im religiösen charakter seiner poesie. Als einen „unermüdlichen Jubelhymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung" preist er sie am schlusse seiner betrachtung. Daher die neigung zu seinen religiösen dramen. „Mein Herz haben ihm Stücke wie ‚Die Andacht zum Kreuze' und ‚Der standhafte Prinz' gewonnen", schreibt er an Fouqué.[1]) Es war „*la grandeza altísima de la concepción del ideal católico que resplandece en sus obras*",[2]) die ihn zu Calderon hinzog. Doch ging seine neigung nie so weit, daß er wie Friedrich Schlegel in Calderon schließlich nur den christlich-religiösen dichter sah. Immer überwog das interesse am dichterischen gehalt seiner poesie.

So groß die verehrung Schlegels für Calderon auch war, er war noch einer der maßvollsten unter seinen anbetern. Er verstieg sich nicht zu dem rätselhaften kritiklosen enthusiasmus Goethes, der sich vermaß, die poesie, wenn sie ganz aus der welt verloren ginge, aus dem „Principe constante" wieder-

[1]) Bö VIII, 147.
[2]) Calderon y su teatro, s. 34.

herzustellen,[1]) noch stellte er seinen lieblingsdichter als ebenbürtig neben, geschweige über Shakespeare.[2])

Berechtigten anstoß genommen hat man an der stellung, die er Calderon innerhalb seiner zeit anweist. Er scheint ihm „ohne Nebenbuhler, ja selbst ohne einen solchen Mitbewerber, der auch nur in weiter Entfernung die zweite Stelle nach ihm einnehmen könnte, der erste unter allen dramatischen Dichtern der Spanier". Er habe zwar viele vorgänger gehabt, alle überflügele er jedoch an kühnheit, fülle und tiefe. Schack und Valentin Schmidt haben diese auf mangelnder kenntnis beruhende überschätzung Calderons im rahmen seiner zeit schon auf das richtige maß zurückgeschraubt, und wir stehen heute auf dem standpunkt, daß „keiner der Vertreter der Hochblüte des spanischen Dramas, weder Lope noch Tirso, weder Alarcon noch Calderon, an und für sich den Gipfelpunkt, die allseitige Vollendung spanischer Bühnenkunst" bedeutet.[3]) Die kritik hat den nimbus und den göttlichen glorienschein, mit dem die gefühlstiefe romantik das haupt ihres lieblinges umgeben hatte, hinweggenommen und durch eine schatten und licht gerecht verteilende beurteilung ihm die gebührende stellung innerhalb des spanischen theaters zugewiesen.[4])

Schon zu seiner zeit fand Schlegels beurteilung Calderons nicht überall gleiche billigung. Selbst Gries schrieb 1814 an seinen freund Rist: „Du irrst, wenn Du glaubst, daß ich zu Calderons unbedingten Verehrern gehöre, deren es überhaupt in Deutschland nur sehr wenige gibt",[5]) und an Tieck schrieb er 1829: „Einen ganz reinen Genuß wie die Alten, wie Shakespeare, Cervantes und Goethe in seinen besten Stücken wird Calderon mir nie gewähren."[6]) Wie Gries urteilte Tieck, und auch Goethe rang sich später zu dieser anschauung durch.

[1]) S. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Stuttgart 1828—1829, 6. teil, s. 260. Goethe an Schiller am 28. Januar 1804.

[2]) Vgl. Plitt I, 423. [3]) Beer II, 86.

[4]) Über einzelne anfechtbare punkte der Schlegelschen kritik, über seine auffassung der mystik und die „alles überwuchernde Phantasie" Calderons vgl. Münnigs (s. 51—52) sich an Solger anlehnende kritik, der man in allem wesentlichen zustimmen kann.

[5]) Campe s. 104. [6]) Holtei I, 259.

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, daß Schlegel die fehler Calderons, wie wir sie in seiner manierierten sprache, in dem fehlen durchgebildeter charaktere, in der wiederkehr der einzelnen situationen, bildern und vergleichen bemerken, nicht entgangen waren, daß er jedoch in oft sehr gesuchter weise ihn gegen derartige vorwürfe in schutz zu nehmen, ja, in seiner bewunderung für alles, was er von Calderon kannte, seinen nimbus sogar noch zu steigern sucht. Auch später, lange nachdem seine romantischen jugendideale verflogen waren, äußert sich seine verehrung für Calderon noch in dieser weise. In der „Berichtigung einiger Mißdeutungen", die er 1828 als antwort auf den in einer französischen zeitschrift gegen ihn erhobenen vorwurf, er sei „*à moitié catholique*", gibt, gesteht er auch jetzt noch offen seine bewunderung für ihn ein. „Große Dichter, deren begeisterte Darstellungen den katholischen Glauben verherrlichen, einen Dante, einen Calderon, habe ich bewundert und geliebt; ich liebe und bewundere sie noch." Die vernachlässigung der historischen wahrheit in der „Aurora de Copacavana", wo Calderon die verheerer Perus als christliche helden schildere, dürfe man ihm nicht nachtragen, denn die sittlichkeit eines dramatischen werkes müsse nach der darstellung, nicht nach der außerhalb liegenden historischen wahrheit beurteilt werden. Bedenken erregt ihm allerdings Calderons billigung religiöser verfolgungen, die selbst der zauber seiner poesie nicht bannen könne. Aber auch hier keine beschuldigung Calderons; seine Zeit macht er verantwortlich. Resigniert weist er auf den „heutigen Zustand Spaniens" hin, der es begreiflich mache, daß „vor anderthalb Jahrhunderten ein wissenschaftlich unterrichteter, gesellschaftlich gebildeter Spanier wie Calderon es war, die Vorurteile des Pöbels gegen die Protestanten teilen konnte".[1]) So weiß er auch hier seine erinnerung an Calderon fleckenlos zu erhalten und jegliches gefühl einer früheren literarischen übertreibung von sich fernzuhalten.

Zehn jahre nach obenerwähnter apologie kommt er in den „Fragments extraits du porte-feuille d'un solitaire contemplatif" in einem brief an eine dame[2]) noch einmal auf

[1]) Bö VIII, 224.

[2]) Œuvres I, 190.

sein verhältnis zu Calderon zurück in der offenkundigen absicht, seine religiöse stellung zu ihm so harmlos als möglich, gewissermaßen als notwendige folge seiner romantischen bestrebungen, ohne jede tendenz, darzustellen. Nachdem er zunächst auf seine und seiner freunde bemühungen hingewiesen hat, die erinnerungen an das mittelalter zu beleben, fährt er fort: *„Nous ramenâmes dans la poésie les sujets chrétiens, qui étaient entièrement passés de mode. Le protestantisme ne s'y prête absolument pas: témoins: Milton et Klopstock. Le Dante que j'avais étudié à fond, et Calderon, que je découvris plus tard, sont d'une tout autre trempe. Il fallut donc bien puiser dans les traditions de l'Eglise romaine.“*

Auf Schlegels ganzem verhältnis zu Calderon ruht ein schimmer sonniger jugendromantik, aber zugleich auch ein hauch idealkräftigen geistes. Keiner jener glorreichen häupter der romantik, weder Dante noch Shakespeare, hat ihn so gepackt wie gerade Calderon. Tränen traten ihm in die augen, wenn er nur von ihm sprach.[1]) Eine solche aus tiefstem innern herausquellende elementare begeisterung läßt es begreiflich erscheinen, daß er ihm seine verehrung bis an sein ende bewahrt hat. In seiner einschätzung Calderons ist nicht jener umschwung wahrzunehmen, wie er sich bei Tieck, Goethe und v. d. Malsburg in späteren jahren bemerkbar machte, wenn auch, wie es an sich natürlich ist, ein nachlassen seiner begeisterung zu erkennen ist. Sein Europaaufsatz trägt noch „alle Spuren einer jungen Liebe“ an sich; in den Wiener Vorlesungen äußert schon die alles berichtigende zeit ihre wirkung. Hätte er sich nicht zu desavouieren gefürchtet, er hätte das maß seiner Calderonbegeisterung vielleicht noch weiter herabgemindert. Öffentlich ist er seit den Wiener Vorlesungen nicht mehr für Calderon hervorgetreten.[2]) Dem durch ihn herbeigeführten Calderonkult stand er fern, ebenso mischte er sich nicht in den streit der meinungen,

[1]) So berichtet Frau v. Staël. Vgl. Lady Blennerhasset: „Frau v. Staël, ihre Freunde und ihre Bedeutung in Politik und Literatur“, Berlin 1889, bd. 3, s. 81.

[2]) Ich sehe hierbei ab von der (fünfstündigen) vorlesung (W.-S. 1818/19), in der er „Historiam litterarum elegantiarum Italiae, Hispaniae, Francogalliae et Angliae“ las. Vgl. Schneegans in Vollm. Jhber. XI, IV, 1 ff.

den seine kritik und übersetzung Calderons hervorgerufen hatte.

Ein blick ist noch zu werfen auf Schlegels kenntnis der nachahmer Calderons. Während er von der dichterischen bedeutung der zeitgenossen Lopes, von Guillén de Castro, Molina, Montalban anscheinend keine nähere vorstellung hatte, waren ihm die bedeutenderen zeitgenossen Calderons nicht gänzlich fremd. Am nächsten unter diesen stand ihm Moreto. Er nennt ihn schon im Europaaufsatze als zwischen Lope und Calderon stehend und erwähnt, daß die Spanier ihn wegen seiner scharfsinnig erfundenen intrigen „*el conceptuoso*“ nennen. Von ihm dachte er auch stücke in seinem „Spanischen Theater“ zu geben. Sich über ihn zu äußern, lehnt er 1803 noch ab, da er ihn noch nicht genügend kenne. Da er sich auch später nicht über ihn geäußert hat, dürfte seine kenntnis dieses dichters zeitlebens nicht über eine oberflächliche orientierung hinausgegangen sein. Seinen „Parecido de la corte“ nennt er in den Wiener Vorlesungen „ein mit Recht bewundertes Stück“.[1]) Daneben scheint er das heiligendrama „La vida de San Alejo“ gekannt zu haben.[2]) Von Matos Fragoso, den er fälschlich zu den zeitgenossen Lopes zählt und den er einen ziemlich unbekannten dichter nennt, war ihm „La Corsara Catalana“ jedenfalls nur dem namen nach geläufig.[3]) Neben ihnen zitiert er noch[4]) Don Francisco de Rojas, Don Antonio de Solís, „den scharfsinnigen und beredten Geschichtsschreiber der Eroberung von Mexiko,[5]) sowie Philipp IV., Calderons großen gönner und bewunderer“; doch dürften diese ihm sämtlich leere namen geblieben sein.

Für das nachcalderonische drama, überhaupt für die ganze spätere spanische literatur zeigt sich bei Schlegel eine gänzliche interessenlosigkeit. Was an dramatischen werken der

---

[1]) W. V., Bö VI, 398. Der ungenannte „schöne Geist“, der die bearbeitung dieses stückes nach den regeln der drei einheiten vorgenommen hatte, ist Don Sebastian y Latre, dessen stück 1770 erschien.

[2]) Vgl. B. V. I, 356 und Bö XII, 209.

[3]) Vgl. den aufsatz „Über das spanische Theater“, Europa, s. 84.

[4]) W. V., Bö VI, 387.

[5]) Im katalog seiner nachgelassenen büchersammlung finden sich unter nr. 992 die Comedias de Ant. de Solís, Madrid 1781.

zeit von Cervantes bis Calderon einschließlich entstammt, verdient nach seiner ansicht ausnahmslos anerkennung. „Man wird nicht leicht etwas ganz Schlechtes darunter finden", meint er 1803 am schlusse seines Europaaufsatzes.[1]) Mit einem gefühl des bedauerns blickt er dagegen auf das in französischen bahnen wandelnde spanische theater des 18. jahrhunderts. Der bedeutendste unter den *„afrancesados"*, Moratín, findet am schlusse seiner vorlesungen erwähnung. Der beifall seiner prosaischen und moralischen dramen bei denjenigen Spaniern, die dem alten nationalgeschmack abtrünnig geworden sind, wird abfällig beurteilt. Besonderen wert legt er auf die tatsache, daß das volk den sinn für das nationale drama nicht verloren hat, sondern in treuer anhänglichkeit sich von fremden einflüssen frei erhält.[2])

Schon äußerlich durch den umfang ragt aus der vorhergehenden darstellung des spanischen nationaldramas das 16. und 17. jahrhundert und in ihm die gestalt des Cervantes und Calderon hervor. In der darstellung dieser epoche liegt die bedeutung, die Schlegel für die spanische literaturwissenschaft gewonnen hat. Anerkennung verdient daneben seine würdigung des Don Quijote. Die bedeutung der romanzen für die spätere poesie und ihren dichterischen wert hat Schlegel klar erkannt, hat ihnen aber nie ein tieferes interesse entgegengebracht. Das bald darauf einsetzende studium der spanischen romanzenpoesie knüpft nicht an ihn, sondern an Herder an. Für ritterromane war sein interesse durch den Don Quijote wachgerufen, doch sind ihm nur die bedeutenderen, und auch diese nur aus einer flüchtigen lektüre, bekannt gewesen. Alle übrigen kenntnisse waren unzusammenhängendes wissen, das er keinem eigentlichen studium verdankte.

Schlegel war sich selbst der lückenhaftigkeit seiner kenntnisse bewußt. *„Ce que j'ai écrit sur la poésie et le théâtre français"*, schreibt er 1813 an eine Spanierin, *„réclame l'indulgence; je manquais de livres, et mes connaissances étaient*

[1]) An werken aus der nachcalderonischen zeit besaß er nur die von Zamora, Madrid 1744, die er 1828 Tieck schenkte. Vgl. Catalogue de la Bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck, Berlin 1899, s. 129.

[2]) Ähnlich äußert er sich B. V. s. 39.

*fort imparfaites. Toutefois*", fährt er fort, „*j'ai eu le bonheur de contribuer à répandre en Allemagne la lecture des poètes espagnols.*" [1]) Schlegel äußert sich hier noch sehr bescheiden. Seine bedeutung reicht weit darüber hinaus. Seine vorlesungen erlangten in ganz Europa eine staunenerregende popularität und wurden bald nach ihrem erscheinen ins französische, italienische und englische übersetzt.[2]) Auch über die Pyrenäen drang sein ruf „*abajo los afrancesados*" und fand freudigen widerhall im herzen eines deutschen landsmannes, in Böhl von Faber, der mannhaft den kampf zu ehren des in seinem eigenen vaterlande verkannten Calderon aufnahm.[3]) Am nachhaltigsten erwies sich sein einfluß in Deutschland. Eine ganze literarische richtung, mag man sie auch heute ungünstig beurteilen, sieht auf ihn und sein „Spanisches Theater" als ihren ausgangspunkt zurück, und noch bedeutender war sein einfluß auf die wissenschaftliche forschung, die, durch ihn angeregt, ihren höchsten aufschwung nehmen sollte.

---

[1]) Walzel, Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Zeitschr. f. Österr. Gymn., 1891, bd. 42.

[2]) „Cours de littérature dramatique" traduit de l'allemand par M^me^ Necker de Saussure, Paris 1814. „Corso di Letteratura Drammatica" del Signor A. W. Schlegel, Milano 1817; Traduzione Italiana, con note di Giov. Gherardini. „A Course of Lectures on dramatic Art and Literature" by A. W. Schlegel, translated by John Black, London 1815, Sec. Ed. 1817.

[3]) Vgl. Ticknor, Lebensnachricht über Joh. Nicol. Böhl de Faber, II, 641 ff. Besonderes interesse gewährt auch ein artikel der „Crónica Cientifica y Literaria", Madrid 1818, nr. 119. Der ganze streit ist neuerdings erschöpfend dargelegt in „La querelle caldéronienne de John Nicolas Böhl de Faber et José Joaquin de Mora reconstitué d'après les documents originaires", Paris 1909.

## 3. Kapitel.

# Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen.

Schlegels übersetzungen aus dem spanischen stammen zum größten teil aus seiner Berliner zeit. Im anschluß an seine vorlesungen entstanden damals die übersetzungen der fünf in den zwei bänden des „Spanischen Theaters“ enthaltenen calderonischen dramen — nur der schluß von „La puente de Mantible“ fällt in die folgende zeit — und die in den „Blumensträußen“ enthaltenen proben aus spanischen dichtern. Aus Schlegels nachlaß gab Böcking 1845 dann noch die bruchstücke einer übersetzung der „Numancia“, der „Cabellos de Absalón“ und der „Amazonen“ heraus, denen er in der gesamtausgabe von Schlegels werken 1846 noch zwei liedchen aus der „Celestina“ hinzufügte.

Aus der vorhergehenden zeit besitzen wir, abgesehen von den in der rezension der Soltauschen Don Quijote-übersetzung enthaltenen zwei sonetten, nur drei romanzenübersetzungen,[1]) die Schlegel dem auf der Göttinger bibliothek befindlichen „Cancionero de romances“ entnahm. Stofflich gehören sie drei verschiedenen klassen an: „Erzürnte Liebe“[2]) den „romances caballerescos“, den ritterromanzen; „Die verlorene Unschuld“[3]) den „romances moriscos“, den maurischen romanzen; und „Aus dem Gefängnis“[4]) den „romances varios“, den romanzen ver-

[1]) Erschienen im Musen-Almanach für 1792. Bö IV, 169—171. Münnig bezeichnet sie (s. 9) fälschlicherweise als „Romanzen im spanischen Geschmack“. Die betreffende stelle, auf die sie anspielt, entstammt einem briefe Friedrichs (Walzel s. 6), bezieht sich aber auf die romanze „Die Erhörung“. Über diese vgl. das 5. kapitel.

[2]) „Canc. de rom.“ s. 252. [3]) Ebenda s. 251.

[4]) Ebenda s. 265.

schiedenen inhalts. Ihre entstehung verdanken sie wohl einer anregung Bürgers.

Die rezension des Soltauschen Don Quijote brachte zwei sonette und eine strophe aus dem liede des Cardenio, die später bei besprechung der in den „Blumensträußen" gegebenen proben aus Cervantes berücksichtigung finden werden.

Das „Spanische Theater" liegt in verschiedenen ausgaben vor. Die verbreitetste ist immer noch die von ihm selbst 1803 und 1809 in Berlin publizierte, von der neudrucke aus den jahren 1813 und 1828 vorliegen. Die letzte ausgabe stammt von Böcking aus dem jahre 1845. Sie enthält aus seinem nachlaß die schon erwähnten übersetzungsfragmente einiger anderer dramen. Sonst ist sie im wesentlichen ein unveränderter abdruck der ersten ausgabe. Nur an einigen versen hat sich Böcking einige änderungen erlaubt, zu denen ihn Schlegel ausdrücklich ermächtigt hatte.[1]) Zugrunde liegt der Schlegelschen übersetzung die damals verbreitetste ausgabe der komödien Calderons von Apontes.

Die von ihm getroffene auswahl aus Calderon hat zu mancher polemischen bemerkung anlaß gegeben. Zieht man das fazit aus sämtlichen kritiken, so bleibt so ziemlich kein stück unangefochten. Zu einer beurteilung dieser frage gibt uns Schlegel selbst einen anhalt in einem briefe an Goethe, in dem er die gesichtspunkte, von denen er sich bei der wahl der stücke leiten ließ, darlegt.[2]) Nicht auf vortrefflichkeit allein, führt er aus, auch auf mannigfaltigkeit und faßlichkeit für Deutsche und des dichters noch ungewohnte, endlich, bei der wenigen ihm zur verfügung stehenden zeit, auf die verhältnismäßig geringere schwierigkeit beim übersetzen, habe er rücksicht nehmen müssen. Eine klassifikation der einzelnen stücke wird uns zunächst zeigen, wieweit Schlegel der mannigfaltigkeit rechnung getragen hat.

Legen wir Schlegels eigene einteilung der stücke Calderons zugrunde,[3]) so repräsentiert jedes der drei stücke des ersten bandes eine dieser klassen: „La devoción de la cruz"

[1]) Vgl. Böcking, Spanisches Theater, bd. 2, anhang.
[2]) Goethe und die Romantik I, 140.
[3]) Vgl. s 62.

ein geistliches schauspiel, „El mayor encanto amor“ ein mythologisches festspiel und „La banda y la flor“ ein gemäßigtes intrigenstück.

Die auswahl der stücke des zweiten bandes wird kaum ganz nach eigenem ermessen erfolgt, sondern wesentlich durch wünsche Goethes und Friedrichs bestimmt sein. Goethe gegenüber hatte er sich zu einer rücksichtnahme auf die theatralische wirkung der stücke erboten[1]) und freudige zustimmung bei ihm gefunden.[2]) Friedrichs wünsche gingen nach einer ganz anderen richtung. In seiner vorliebe für die religiösen dichtungen Calderons riet er ihm, „vorzüglich die ganz katholischen und phantastischen Stücke“ zu berücksichtigen und an Stelle der durch je ein beispiel ja vertretenen gattung der „Comedias de capa y espada“ und der mythologischen dramen lieber einige autos zu wählen.[3]) Nur dem ersten wunsche seines bruders kam Schlegel nach. Ein „ganz katholisches“ stück, „El principe constante“, welches unter Goethes leitung 1811 als erstes stück Calderons ganz „in seiner eigentümlichen Gestalt und mit allen Farben“ über die Weimarer bühne ging, und ein mythologisch-phantastisches ritterstück, „La puente de Mantible“, bilden den inhalt des zweiten bandes. Das dritte stück sollten die nur als fragment vorliegenden „Locken Absaloms“ bilden, womit auch die vierte klasse, die historischen schauspiele, vertreten gewesen wäre.

Der mannigfaltigkeit hat Schlegel also in genügender weise rechnung getragen, wenngleich sich nicht verkennen läßt — zumal wenn wir den gleichfalls religiösen charakter der geplanten übersetzung der „Aurora en Copacavana“ in betracht ziehen — daß Schlegel eine ausgesprochene vorliebe für Calderons geistliche schauspiele hatte.

Anders steht es mit der „Faßlichkeit“ und „Vortrefflichkeit“ der übersetzten stücke. Wie schon angedeutet, gehen hierüber die meinungen der kritiker sehr auseinander, oft allerdings lediglich aus konfessioneller befangenheit. Ganz besonderen anstoß erregt hat „La devoción de la cruz“. Beifall hat dieses stück nur in den tagen des Calderonkultus

[1]) Vgl. Goethe und die Romantik I, 140.
[2]) Ebenda s. 142. [3]) Walzel s. 522.

gefunden, wo Goethe, Schelling und die anderen romantischen genossen ihr höchstes wohlgefallen an dem stück aussprachen, wo Goethe nicht aufhören konnte, von diesem stücke zu reden,[1]) von dem „keine Zunge aussprechen könne, wie gut es sei".[2]) Aus dem Schlegelschen kreise war es nur Schleiermacher, der schon damals aus seinem protestantischeu innern heraus dem stücke keinen geschmack abgewinnen konnte. Diese seite des katholizismus war ihm „zu roh" für die poesie.[3]) Wie Schleiermacher urteilten auch andere kritiker aus jener zeit. Der rezensent der „Neuen Leipziger Literaturzeitung" nennt es ein glänzendes beispiel dafür, „wie durch romantische Religiosität das moralische Gefühl herabgewürdigt werden kann und wie die wildeste Leidenschaft, die weder Schande noch Verbrechen scheut, mit blindem Glauben verschmolzen, sich in eine unsinnige Andacht auflöst".[4]) Eine apologie des stückes hat in späterer zeit nur Rosenkranz vom katholischen standpunkte aus versucht. Heute verurteilt man nicht nur im protestantischen Deutschland, sondern auch im katholischen Spanien die religiöse tendenz des stückes, so wenig man ihm auch künstlerische vollendung absprechen kann.[5])

„El mayor encanto amor" hat als tendenzloses festspiel wenig widerspruch erregt, wohl aber allen denen, die auch in dieser gattung von dem „göttlichen" Calderon etwas ganz besonderes erwarteten, eine enttäuschung bereitet. Goethe war auch von diesem stück „entzückt" und erkannte „die Einheit desselben Geistes in beiden". Uns will dieses urteil heute nicht mehr zutreffend erscheinen. Wenn das stück auch zu den besten seiner art gehört, so ist es doch nur eine gelegenheitsdichtung, die durch nichts unser besonderes interesse

[1]) Vgl. Plitt I, 423, Schelling an Schlegel.

[2]) Plitt I, 454.

[3]) Brief Schleiermachers vom 21. juli 1803 an Henriette Herz I, 385.

[4]) Neue Leipz. Literaturzeitung 1804, bd. 1, s. 132.

[5]) Vergleiche die worte Menéndez y Pelayos (s. 217): *„‚La devoción de la cruz' ha merecido aún mayores censuras que elogios bajo el aspecto religioso"* und Kleins drastisch lautendes urteil (XI, 2, 495): „Eine der Delicen für den romantischen *haut goût* der Schlegelianer, ‚La devoción de la cruz', weist unser Geschmack mit Ekelschauder als destillierten Teufelsquark ab."

erregt und deren wahl wir nur unter dem gesichtspunkt der mannigfaltigkeit billigen können.

„La banda y la flor“ hat ihrer bedeutung entsprechend keine besondere beachtung gefunden. Ohne dem vernichtenden urteile Rapps beistimmen zu wollen, der den inhalt als „bare Kindereien“ bezeichnet, darf man doch behaupten, daß Schlegel weit bessere muster dieser gattung hätte finden können, wo sich der sprichwörtliche reichtum des spanischen theaters gerade in dieser gattung zeigt. Zu seiner entschuldigung mag dienen, daß es ganz wahrscheinlich einen notbehelf darstellt.[1]) und das ursprünglich vorgesehene stück, „Las manos blancas no ofenden“, zu den „wundervollsten und reichsten Kompositionen dieser Gattung“[2]) gehört.

In der wahl der stücke des zweiten bandes hat er sich glücklicher gezeigt. „Der standhafte Prinz“ gilt in Spanien wie in Deutschland als eins der besten stücke Calderons. Man lese die flammende lobeshymne Schacks[3]) und die gleich gehaltenen ausführungen Menéndez y Pelayos.[4]) „Wenn irgendein Werk“, sagt Schack, „würdig ist, im innersten Heiligtum der Kunst aufbewahrt zu werden, so ist es der Standhafte Prinz.“ Demgegenüber fällt das urteil Rapps, der es als „kindisch, unreif“, als eine sammlung von „Romanzen, Tiraden“, in dem sich „vom Drama keine Spur“ finde, charakterisiert, nicht ins gewicht. Ebenso gehört auch das zweite auf der sage von Fierabras sich aufbauende stück, „La puente de Mantible“, zu den glänzendsten dichtungen seiner art.

Noch in einer anderen hinsicht ist die von Schlegel getroffene auswahl interessant. Sämtliche fünf in den ersten beiden bänden enthaltenen schauspiele entstammen der jugendperiode Calderons. „La banda y la flor“ wurde bereits 1632 aufgeführt. „La devoción de la cruz“, „El principe constante“ und „La puente de Mantible“ finden sich in dem ersten 1635 erschienenen bande der komödien Calderons, „El mayor encanto amor“ erschien zwei jahre später, 1637. Sie zeigen daher auch alle in mehr oder minder großem umfange die mängel seiner jugendstücke: „Überfluß an Metaphern und

[1]) Vgl. s. 30.
[2]) Schack III, 210.
[3]) Ebenda s. 115.
[4]) Calderón y su teatro s. 227.

leerem Wortschmuck, an gesuchten Antithesenspielen und zugespitzten Gedanken, an falscher Emphase und gongoristischen Wendungen, kurz an den Unnatürlichkeiten des *estilo culto*.“ [1]) Unbewußt scheint Schlegel diesen stücken den vorzug gegeben zu haben.

Ein gesamturteil über die getroffene auswahl zu fällen hat nur bedingten wert. Zunächst ist zu berücksichtigen, daß die auswahl der stücke des ersten und zweiten bandes nach verschiedenen gesichtspunkten erfolgte. Für den ersten band, der übrigens in die zeit seiner noch unvollkommenen kenntnis Calderons fällt, legte Schlegel hauptsächlich auf mannigfaltigkeit gewicht. Die auswahl der stücke des zweiten bandes erfolgte nach einer zeit gründlichen Calderonstudiums, währenddessen ihm zu bewußtsein gekommen war, daß die bisher mitgeteilten schauspiele nicht gerade die wertvollsten seines lieblingsdichters darstellten. In diesem sinne schreibt er an Goethe.[2]) daß der erste band nur einen „kleinen Vorgeschmack von den Reichtümern dieses Dichters“ enthalte, und, wenn er seinem urteile trauen dürfe, andere seiner kompositionen einen noch größeren wert hätten. So befriedigt denn auch die im zweiten bande getroffene wahl — zumal wenn wir die geplante übersetzung von „Los cabellos de Absalón“ und „La aurora de Copacavana“, die beide zu den wertvollsten schöpfungen Calderons gehören, hinzuziehen — in weit höherem maße. Von einschneidender bedeutung für die beurteilung dieser frage ist es auch, daß das „Spanische Theater“ ein torso geblieben ist. Ursprünglich gedachte er die arbeit am Calderon in derselben weise und ausdehnung fortzusetzen wie am Shakespeare.[3]) Das in den anfängen steckengebliebene werk läßt daher ein abschließendes urteil in dieser frage gar nicht zu.

Das wesentliche der Calderon-übersetzung liegt zudem nicht in der wahl der einzelnen stücke, sondern in der tatsache, daß Schlegel es war, der zum erstenmal Calderon aus dem original verdolmetschte und durch seine übersetzungen den Deutschen nahezubringen suchte. Calderon war diesen

[1]) Schack III, 84.
[2]) Goethe und die Romantik I. 139.
[3]) Ebenda.

bis dahin „ein leerer Name“. Durch Schlegels verdienst drang seine kenntnis in die weitesten kreise, wie aus den zahlreichen debatten in dem reichhaltigen briefwechsel jener tage über den wert oder unwert der einzelnen stücke oder der übersetzung zu genüge hervorgeht.

Einer erörterung bedürfen noch die in den „Blumensträußen“ gegebenen proben aus der spanischen poesie.[1]) Der löwenanteil hiervon entfällt auf Cervantes. Aus dem „Persiles“ bringen sie zwei sonette („Gruß des Pilgers“ und „Die Sündflut“) und ein in stanzen abgefaßtes gedicht „Auf die Jungfrau Maria“, welches mit seiner gehobenen sprache und der fülle von malerischen bildern eine der wertvollsten proben der sammlung bildet. Es folgen drei sonette aus der „Galatea“ („Galatea“, „Damon“ und „Gelasia“). Den beschluß bilden eine glosse aus der novelle „El Zeloso Estremeño“ und ein zigeunerliedchen aus der „Gitanilla de Madrid“. Daneben enthalten die „Blumensträuße“ nur noch den umfangreichen „Canto de Ninfa“ aus der „Diana“ des Montemayor.

Also nur eine sehr bescheidene auswahl, dem umfange wie den strophenformen nach, aus dem schier unerschöpflichen schatze an liedern und liederformen in der spanischen poesie. Neben Cervantes ist nur noch Montemayor mit einer allerdings sehr umfangreichen dezimendichtung vertreten. Aus der spanischen lyrik, die schon in den siebziger jahren des 18. jahrhunderts die aufmerksamkeit Cronegks, Schiebelers, Gleims und Bertuchs auf sich gezogen hatte, brachten die „Blumensträuße“ gar nichts. Äußere umstände, nicht zuletzt auch zeitmangel, nötigten ihn zu dieser beschränkung.[2]) Diese nötigte ihn jedenfalls auch zu den zahlreichen sonetten, deren übersetzung ihm bei der virtuosität, die er sich in der behandlung dieser form allmählich angeeignet hatte, besonders leicht gelang.

Hierzu treten die schon genannten sonette aus der rezension des Soltauschen Don Quijote, von denen das erste „Sonett“ betitelt, Don Quijote auf dem armutsfelsen darstellt, während das zweite das „Gespräch zwischen Babieça und

[1]) Bö IV, 173—200.
[2]) Vgl. s. 34.

Rocinante" schildert. „Aus dem Liede des Cardenio" hat Schlegel leider nur eine strophe mitgeteilt. Die beiden liedchen aus der Celestina, „Lucretia und Meliböa" überschrieben, bestimmte er anfänglich sicherlich auch für die „Blumensträuße", ließ sie schließlich aber wohl als zu unbedeutend fort.

Angesichts des geringen umfanges dieser poetischen darbietungen ist es erklärlich, daß die „Blumensträuße" nicht die beachtung fanden, die man dem „Spanischen Theater" schenkte. In zweierlei hinsicht lenkte dieses die allgemeine aufmerksamkeit auf sich. Einmal durch den eigenartigen charakter der spanischen schauspiele, der den Deutschen bis dahin fremd war; daneben gab jedoch in nicht minder hohem maße die form der übersetzung anlaß zu einer weit um sich greifenden polemik, die noch jetzt nicht zum abschluß gelangt ist.

Die folgende kritische betrachtung der übersetzungen Schlegels wird diese nach der metrischen, formellen und inhaltlichen seite beleuchten und auf grund dieser untersuchung zu einem abschließenden urteil zu gelangen suchen.

Die metrischen grundsätze Schlegels waren von einer weisen strenge. Daß verse durch verse und nicht etwa durch prosa, wie noch Eschenburgs Shakespeare-übersetzung, wiedergegeben werden müßten, zu diesem grundsatz hatten sich zu beginn des 18. jahrhunderts schon weite kreise durchgerungen. Allein daß die wiedergabe in der mehrzahl der fälle auch in den versarten des originals geschehen müsse, ist eine erst durch Schlegels bemühungen zum prinzip erhobene forderung. Auch Schlegel hatte sich erst allmählich von einer laxeren behandlung der metrischen form zu strengeren grundsätzen durchgerungen. Die hervorbringungen seiner Göttinger zeit, die sonette wie auch die aus dem spanischen übersetzten romanzen, zeigen noch nicht jenen engen anschluß ans original, der später für ihn eine unerläßliche bedingung wurde.[1])

Bei den übersetzten drei romanzen ist metrische treue nur bezüglich des versmaßes zu finden. Den vierfüßigen trochäus hat Schlegel beibehalten. Dagegen hat er die in der ersten

[1]) Vgl. Hügli s. 14 f. und s. 60.

romanze als vollreim sich findende *a-o*-assonanz[1]) nicht nachgeahmt, ebensowenig die in der zweiten anscheinend unvollkommen vorhandene *a*-assonanz.[2]) Beide übersetzungen sind bei ihm reimlos. Nur die dritte romanze zeigt, während das original eine männliche *o*-assonanz aufweist, eine weibliche *a-e*-assonanz als vollreim. Übrigens ist die „Aus dem Gefängnis" betitelte romanze nur unvollständig übersetzt. Von den vierzig zeilen, die sie im „Cancionero de romances" umfaßt, hat Schlegel unter auslassung der dritten und vierten nur vierzehn wiedergegeben.[3]) Auch die in der erzählung „Morayzela" sich findende romanze vom ordensmeister von Calatrava, die im original *a-a*-assonanz aufweist, hat Schlegel noch 1795 assonanz- und reimlos übersetzt. Die strenge beachtung der spanischen assonanz wird ihm erst ende der neunziger jahre, in der zeit des beginnenden Calderonstudiums, zum prinzip. Tieck und Friedrich Schlegel gingen mit ihrer anwendung voran. Romanzenübersetzungen in assonierender form liegen von Wilhelm Schlegel erst im „Spanischen Theater" vor, wo er sie und eine reihe anderer strophenformen im engsten anschluß ans original nachahmte.

Ein kurzer überblick über die von Calderon verwendeten metren und formen mag der folgenden übersicht ihrer behandlung durch Schlegel vorausgehen

Den grundbestandteil des spanischen dramas bildet der vierfüßige trochäus. In ihm sind bei Calderon romanzen, redondillen, quintillen und dezimen abgefaßt. Das aus Italien eingeführte jambische versmaß findet verwendung in der stanze, im sonett und besonders in der silva. Terzinen finden sich nur einmal, im „Standhaften Prinzen". Die sonstigen von Cal-

[1]) Diese form der assonanz ist in den spanischen romanzen sehr selten. Vgl. Deppings einleitung zu seiner Colección de los mas célebres romances españoles: *„A veces se vuelve el asonante consonante; pero esto es casual y rara vez sucede"*.

[2]) Die älteren spanischen romanzen zeigen nicht jene regelmäßigkeit in der anwendung der assonanz wie Calderons assonierende romanze im drama.

[3]) Eine vollständige übersetzung dieser romanze gab 1796 Herder in Schillers Musenalmanach. Auch diese weicht metrisch vom original ab. Es reimen jeweilen die zweite und vierte zeile. Schema: *a b c b d e f e* usw.

deron benutzten formen als liras, endechas, anacreonticas usw. finden sich in den von Schlegel übersetzten dramen nicht, haben daher auch keine berücksichtigung gefunden.

Die bei Calderon am häufigsten sich findende versform im trochäischen rhythmus ist der verso de romance mit assonanz in den geraden zeilen. Ursprünglich, so noch in den jugendromanen Lopes, nur in erzählenden berichten gebraucht, wird er von Calderon und seinen zeitgenossen auch in längeren reden und im dialog verwendet. Einige vorbemerkungen über das wesen der assonanz und ihr verhältnis zum deutschen sind zum verständnis des folgenden nötig.

Von den zweierlei assonanzen im spanischen, der einsilbigen männlichen und der zweisilbigen weiblichen, können wir im deutschen nur die erstere genau nachahmen. Bei den weiblichen assonanzen müssen wir in den meisten fällen auf die klangvolle wirkung verzichten, wollen wir nicht die sogenannten spondeischen assonanzen mit ihren ableitungssilben auf *a* und *i* in den kauf nehmen.[1]) Schließen wir diese mit ihrer schwerfälligen wirkung aus, so verfügen wir als zweiten bestandteil der weiblichen assonanz nur über *e*, während die Spanier unter allen fünf vokalen die auswahl haben und sie mit dem ersten bestandteil auf die mannigfaltigste weise variieren können. Die an und für sich sehr hohe zahl von assonanzen, die theoretisch möglich ist, schrumpft durch diese beschränkung im deutschen auf fünfzehn zusammen, von denen sich zehn in Schlegels „Spanischem Theater“ finden.

Schlegel selbst gibt uns in einem briefe an Tieck auskunft über die von ihm bei der wiedergabe der spanischen assonanzen befolgten grundsätze,[2]) die an der hand seiner übersetzungen im folgenden näher dargelegt werden sollen.

Unbedingt notwendig erscheint ihm zunächst vollkommener gleichlaut in den vokalen. Eine einmal begonnene assonanzenkette wird streng durchgeführt, wobei *e* und *ä* promiscue gebraucht, zwischen *i* und *ü*, *e* und *ö*, *ei* und *eu* jedoch streng unterschieden wird. Ausnahmen von diesem gesetz hat sich

[1]) Tieck und Friedrich Schlegel, jener im „Octavian“, dieser in der vierten und achten Rolandromanze, versuchten dieses kunststück. Vgl. Minor, 376 f.

[2]) Holtei III, 274 f.

Schlegel in den assonanzen nur selten, häufiger allerdings im reime erlaubt.

Einsilbige assonanzen, die übrigens bei Calderon ziemlich selten sind, gab Schlegel grundsätzlich einsilbig und mit demselben vokal wieder. Im „Spanischen Theater“ finden sie sich fünfmal.[1])

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Ap(ontes) | II, s. 360—361, | Sp(an.) | Th. I, s. 144—152 | *o*-assonanz |
| Ap. | V, s. 90— 92, | Sp. | Th. I, s. 523—534 | *e*-assonanz |
| Ap. | III, s. 220—223, | Sp. | Th. I, s. 100—111 | |
| Ap. | II, s. 391—393, | Sp. | Th. II, s. 278—286 | |
| Ap. | II, s. 365—368, | Sp. | Th. II, s. 173—183 | *i*-assonanz |

Weit schwieriger gestaltete sich die wiedergabe der weiblichen assonanzen. Ein genauer anschluß ans spanische ist aus den eingangs angeführten gründen unmöglich, da als thetischer vokal im grunde genommen nur *e* in betracht kommt. Aber auch die wiedergabe des hauptvokals stieß auf schwierigkeiten. Eine genaue anlehnung an Calderon hätte zu einem überwiegen der bequemen, aber unschönen *e-e*-assonanz geführt, da Calderons hauptassonanzen *e-o*, *e-a* und *e-e* sind. Hier suchte sich Schlegel zu helfen, indem er, „soviel wie möglich das Analogste herauszufühlen“ suchte, d. h. an stelle des von Calderon gewählten ersten bestandteils einen möglichst entsprechenden setzte. Eine gegenüberstellung der assonanzen Calderons und Schlegels gibt nebenstehende tabelle, aus der auch die abweichungen, die Schlegel sich erlaubte, ersichtlich sind.

Man ersieht aus dieser tabelle, daß Schlegel in sechsundzwanzig von fünfunddreißig fällen den hauptvokal beibehalten hat. Abweichungen hat er sich besonders dann erlaubt, wenn die anlehnung an Calderon die unschönen *e-e*-assonanzen ergeben hätte. Im ersten bande gibt er noch öfters aus bequemlichkeitsrücksichten *e-a* durch *e-e* wieder, doch auch zweimal *e-o* durch *ü-e*. Im zweiten bande vermeidet er die einförmige *e-e*-assonanz, sofern sie nicht im original vorliegt. So giebt er *e-a* durch *ö-e* und ähnlich *i-o* durch *ei-e* wieder.

Das prinzip, ein und dieselbe assonanz in demselben stücke nicht wiederkehren zu lassen, hat Schlegel nicht konsequent

[1]) Ich zitiere den spanischen text nach der von Schlegel benutzten ausgabe des Apontes, den deutschen nach der ersten ausgabe des „Spanischen Theaters“, Berlin 1803 und 1809.

| Calderon | | Schlegel | |
|---|---|---|---|
| Ap. V, s. 356 | e-e | e-e | Sp. Th. I, s. 242 |
| V, s. 61 | | | I, s. 392 |
| III, s. 202 | | | II, s. 35 |
| III, s. 224 | | | II, s. 118 |
| III, s. 397 | | | II, s. 296 |
| Ap. II, s. 333 | e-e | i-e | Sp. Th. I, s. 49 |
| Ap. II, s. 331 | a-a | a-e | Sp. Th. I, s. 49 |
| V, s. 336 | | | I, s. 283 |
| V, s. 72 | | | I, s. 439 |
| II, s. 376 | | | II, s. 216 |
| Ap. V, s. 364 | o-o | o-e | Sp. Th. I, s. 271 |
| V, s. 85 | | | I, s. 504 |
| II, s. 370 | | | II, s. 194 |
| IV, s. 407 | | | Bö, Sp. Th. I, s. 317 |
| Ap. II, s. 342 | a-e | au-e | Sp. Th. I, s. 78 |
| III, s. 387 | | | II, s. 258 |
| Ap. V, s. 80 | a-e | a-e | Sp. Th. I, s. 480 |
| III, s. 234 | | | II, s. 152 |
| Ap. V, s. 372 | a-e | eu-e | Sp. Th. I, s. 307 |
| Ap. II, s. 323 | e-a | e-e | Sp. Th. I, s. 10 |
| V, s. 348 | | | I, s. 207 |
| V, s. 53 | | | I, s. 365 |
| Ap. III, s. 212 | e-a | ö-e | Sp. Th. II, s. 69 |
| Ap. V, s. 337 | e-o | ü-e | Sp. Th. I, s. 166 |
| V, s. 64 | | | I, s. 408 |
| Ap. II, s. 346 | e-o | e-e | Sp. Th. I, s. 95 |
| Ap. II, s. 350 | i-o | ei-e | Sp. Th. I, s. 112 |
| V, s. 343 | | | I, s. 187 |
| Ap. III, s. 196 | o-a | o-e | Sp. Th. II, s. 15 |
| II, s. 404 | | | II, s. 325 |
| Ap. III, s. 227 | u-a | u-e | Sp. Th. II, s. 136 |
| II, s. 377 | | | II, s. 223 |
| Ap. V, s. 341 | o-e | o-e | Sp. Th. I, s. 183 |
| Ap. V, s. 380 | i-e | i-e | Sp. Th. I, s. 335 |
| Ap. V, s. 378 | u-e | u-e | Sp. Th. I, s. 326 |

durchgeführt. Während sich bei Calderon nur im „Standhaften Prinzen“ zweimal eine *e-e*-assonanz findet, Ap. III, 202 und 224, findet sich in Schlegels übersetzungen fast in jedem stück eine assonanz doppelt, so in der „Devoción de la cruz“, „La banda y la flor“, „El mayor encanto amor“ und „El principe constante“ zweimal eine *e-e*-assonanz und in „El mayor encanto amor“ und „La puente de Mantible“ zweimal eine *o-e*-assonanz. *a-e* hat Schlegel zweimal mit *au-e*, einmal mit *eu-e* wiedergegeben, assonanzen, die ihm naturgemäß erhebliche schwierigkeiten bereiten mußten.

Unreine assonanzen finden sich bei Schlegel weit häufiger als bei Calderon.[1]) Die bei Calderon in den von Schlegel übersetzten stücken vorkommenden finden sich annähernd vollständig in folgender tabelle.[2])

| | | | |
|---|---|---|---|
| *e-e* | durch | *e-i* | in *Fenix*, Ap. V, s. 358, II, s. 399 u. ö. |
| | | | *debil*, Ap. II, s. 399. |
| *e-e* | durch | *e-a* | in *esperas*, Ap. II, s. 335. |
| *a-e* | durch | *a-i* | in *facil*, Ap. V, s. 372, u. ö. |
| | | | *portatil*, Ap. V, s. 373. |
| | | | *aspid*, Ap. III, s. 235. |
| | | | *martir*, Ap. III, s. 235. |
| *u-e* | durch | *u-i* | in *inutil*, Ap. V, s. 378. |
| *i-e* | durch | *o-i* | in *suspiros*, Ap. V, s. 381. |
| *e-o* | durch | *e-u* | in *Venus*, Ap. V, s. 338. |

Fälle wie *aura, causa, causen* in einer *a-a*-assonanz (Ap. II, 331, V, 369, V, 372), und *ceuta, deuda* in einer *e-a*-assonanz (Ap. III, 213, III, 216), gehören nicht hierher, da hier der ton ganz auf dem starken vokal *a* bezw. *e* ruht.

Eine vollständige aufzählung sämtlicher unreiner assonanzen Schlegels würde zu weit führen. Fast in jeder assonanzenkette finden sich zahlreiche beispiele. Aus dem reichhaltigen material seien nur einige wenige charakteristische proben herausgegriffen.

---

[1]) Münnigs behauptung, „Unreine Assonanzen sind bei Schlegel eine Seltenheit und finden sich bei ihm keineswegs häufiger als bei Calderon selbst“ (s. 23), beruht auf einer ganz ungenügenden untersuchung dieser frage.

[2]) Vereinzelte fälle wie *„espuma“*, Ap. III, 202, in einer *e-e*-assonanz, die ein momentanes fallenlassen der assonanz anzeigen, kommen hier natürlich nicht in betracht.

In der *e-e*-assonanz Ap. V, 356, findet sich auf seiten Calderons nur einmal *e-i;* die assonanzenreihe Schlegels, Sp. Th. I, 241, weist dagegen zwölfmal *e-i* und eimal sogar *u-i* auf. Eine andere *e-e*-assonanz Ap. III, 399, zeigt gegenüber *„Fenix“* und *„debil“* bei Calderon zehnmal *e-i* bezw. *ä-i*, Sp. Th. II, 296, ebenso hat die *a-e*-assonanz Sp. Th. I, 439, elfmal *a-i*.

Wie statt des thetischen vokals *e* sehr oft *i* eintritt, so auch zuweilen *ei*, (verurteilt, Sp. Th. I, 225, hoheit, I, 278, wahrheit, I, 296, gottheit, II, 197), ferner *au* (wohl-auch, Sp. Th. I, 278), *a* (heimat, I, 195, Mahoma, II, 339, eiland, I, 206). Umgekehrt findet sich statt des thetischen vokals *i* auch zuweilen *e*. Seltener findet sich eine abweichung vom hauptvokal, die bei Calderon wohl nie vorkommt. Für *i-e* findet sich einmal *eu-e* (seufzer, Sp. Th. I, 338), auch *e-e* (erkennen, Sp. Th. I, 345), für *u-e* mehrere male *ü-e* (wüste, stürme, küsse, Sp. Th. I, 231. 233. 237), statt *i-i* einmal *u-i* (du-mich, Sp. Th. I, 246).

So liefert jede assonanzenkette in mehr oder minder hohem grade den beweis für Schlegels große nachlässigkeit im assonanzenbau gegenüber der annähernd vollkommenen reinheit Calderons. Allerdings machen sich verstöße gegen die reinheit der assonanzen im deutschen bei ihrer geringen wirkung auf das ohr nicht im entferntesten in dem maße geltend wie im spanischen, wo das ohr an jeder unreinen assonanz unbewußt anstoß nimmt. Erwägungen dieser art mögen die größere nachlässigkeit Schlegels verursacht haben, sofern wir nicht lieber annehmen wollen, daß die unmöglichkeit, der spanischen assonanz in einer übersetzung an reinheit gleichzukommen, ihn zu einer „laxen“ behandlung, die er selbst einmal Tieck vorgeworfen hatte.[1]) gezwungen hat.

Eine andere nicht eben tadelnswerte freiheit gegenüber dem spanischen besteht in der verteilung der assonanz auf zwei worte. Schlegel hat hiervon ausgiebigen gebrauch gemacht; jede assonanzenkette liefert eine reihe von beispielen, unter denen sich besonders häufig verbindungen wie „sag' ich, geb' ich, nehm' ich“ usw. finden und gewöhnlich eine unreine assonanz darstellen.

[1]) Holtei III, 252.

Vier romanzenverse, durch männlichen oder weiblichen endreim zu einer strophe zusammengestellt, ergeben die romanzenstrophe oder redondille, die nach Schack Calderon vorzugsweise für „reflektierende Momente, für zärtliche oder tändelnde Stellen und für Antithesenspiele“ zu wählen pflegt.[1]) Die typische form *a b b a* hat Schlegel genau wiedergegeben, auch da, wo sich bei Calderon unregelmäßigkeiten finden. So lauten die entsprechenden reime zu *oirte — mirar — pies — decirte* (Ap. V, 68), wo der binnenreim fehlt, bei Schlegel plagen — erwägen — legen — sagen (Sp. Th. I, 426).

Ähnlich wie die redondillen werden die verwandten strophenformen der quintille und dezime verwendet. Die quintille findet sich hauptsächlich in den drei formen *a b a b a*, *a a b b a* und *a b b a a*. Seltener sind schemata wie *a b b a b* (Ap. III, 224 *provecho — boca*), *a b a a b* (Ap. III, 223 *mandaste — durmiesse*), *a a b a b* (Ap. III, 227 *quisiera — dos*). Innerhalb einer tirade wechseln die schemata beliebig. Wenn auch das bestreben nicht zu verkennen ist, in der aufeinanderfolge dieser schemata sich an Calderon anzuschließen, so finden sich doch öfters abweichungen hiervon. Seltenere schemata, wie *a b a a b* und *a b b a b*, ersetzt er gewöhnlich durch regelmäßige, doch auch umgekehrt finden sich beispiele, wo Schlegel *a b a a b* oder *a b b a b* gibt (Sp. Th. II, 134, gabe — erbarmen) und Calderon das regelmäßige schema zeigt.

Dezimen finden sich bei Calderon gewöhnlich in der normalform *a b b a a c c d d c*, seltener ist das schema *a b a b a c c d d c*. Eine echte glosse in dezimen findet sich in „El mayor encanto amor“ (Ap. V, 355—356). Die beiden schlußverse der rede des Ulysses und der Circe bilden ein vierzeiliges thema, welches in vier folgenden dezimenstrophen, indem am ende einer jeden ein vers des mottos wörtlich wiederkehrt, variiert wird. Schlegel hat sich in der wiedergabe genau ans original gehalten (Sp. Th. I, 240).

Nicht in demselben umfange wie das trochäische versmaß findet das jambische im spanischen drama verwendung. Während jenes hauptsächlich in der erzählung und im dialog gebraucht wird und aus eben diesem grunde überwiegt, wird

[1]) Schack II, 84.

das jambische versmaß mehr zu feierlicheren formen verwandt. In den von Schlegel übersetzten dramen finden sich an jambischen strophenformen die sogenannten silvas, die spanischen ursprungs sind, ferner stanzen, sonette und einmal terzinen.

Typisch für alle strophenformen im jambischen versmaß ist der weibliche ausgang, der sich aus der anlehnung an das italienische vorbild erklärt. Am häufigsten unter den jambischen strophen findet sich bei Calderon die aus der lira hervorgegangene silva. Sie tritt ein in „leidenschaftlichen und mächtig bewegten Reden und Wechselreden".[1]) Im grundschema besteht sie aus einem wechsel von drei- und fünffüßigen jamben, also bei dem stets weiblichen ausgange aus sieben- und elfsilbnern in unregelmäßiger aufeinanderfolge. Im allgemeinen überwiegen die endekasillaben, die bisweilen sieben- und mehrmal aufeinander folgen. Geringer ist die zahl der ohne unterbrechung aufeinanderfolgenden siebensilbner, die selten mehr als drei verse übersteigt. Die verse reimen gewöhnlich paarweise (*a a b b* usw.), seltener finden sich gekreuzte reime (*a b a b*), noch seltener binnenreime (*a b b a*). Sehr oft sind reimlose verse eingeschaltet.

In der wiedergabe der silvas hat Schlegel sich nicht sklavisch ans original gehalten. Unverkennbar ist zwar öfters das bestreben vorhanden, in der aufeinanderfolge der sieben- und elfsilbner sich genau an Calderon zu halten, in der mehrzahl der fälle geht ihm jedoch der anschluß ans original verloren, gewöhnlich dadurch, daß ein einzelner vers des originals in der übersetzung in zwei auseinandergezogen wird. Reimlose verse schaltet Schlegel nach belieben ein oder aus.

Ebensowenig wie die versfolge ist Calderons reimschema für Schlegel bindend. Er verwendet gekreuzte reime, wo Calderon gepaarte hat, und umgekehrt (Ap. II, 336 *tenía — palmas*, Sp. Th. I, 60 betrachte — palmen nebst eingeschaltetem reimlosen vers). Übelgenommen hat man ihm, daß er nicht ausschließlich weibliche reime verwendet hat, da die männlichen reime geeignet seien, eine stockung hervorzurufen. In der tat hat Schlegel sich öfters männliche reime erlaubt, so gleich

[1]) Schack III, 89.

im anfang des zweiten aktes der „Andacht zum Kreuze“ (Sp. Th. I, 57 blei — sei). Gries folgte ihm hierin später nicht, sondern verwandte ausschließlich weibliche reime. Es mag dahingestellt bleiben, ob die männlichen reime der Schlegelschen übersetzung wirklich abbruch taten, wie man behauptet hat. Im prinzip läßt sich gegen ihre verwendung ebensowenig etwas einwenden wie gegen ihren gebrauch in den übrigen italienischen formen.

Weit seltener als die silvas finden sich stanzen bei Calderon. Ihre anwendung erfolgt gewöhnlich in „pomphaften Schilderungen und Monologen“. In den von Schlegel übersetzten dramen Calderons finden sie sich nur zweimal (Ap. II, 332 und 392), daneben in dem größtenteils in stanzen abgefaßten bruchstück der „Numancia“ des Cervantes. Über ihre wiedergabe hat sich Schlegel selbst des öfteren geäußert.[1]) Im mittelpunkt dieser erörterungen stand die reimfrage. Im prinzip war er für die beliebige verwendung männlicher und weiblicher reime, wie man überhaupt Hüglis worten nur beipflichten kann, daß er sich dieser strophenform gegenüber ausnahmsweise „liberal“ verhielt.[2]) Während Heinse und nach ihm auch Goethe die reimstellung *a b a b a b c c* befürworteten, wobei *a* und *c* weiblich, *b* männlich ist, ging Schlegel darüber hinaus und verwandte ohne jeglichen unterschied bald männliche, bald weibliche reime. An sich erschien ihm allerdings der weibliche reim aus gründen des wohllauts als der schönste.[3])

In seinen übersetzungen der stücke Calderons verwandte Schlegel im engen anschluß ans original nur weibliche reime. Nur das in stanzen vorliegende bruchstück der „Numancia“ zeigt, abweichend von den stets weiblichen ausgängen des originals, männliche und weibliche reime in bunter mischung. Die erste stanze der rede Scipios gibt sogar ausschließlich männliche reime. Es läßt sich hieraus mutmaßen, daß das bruchstück der „Numancia“ vor das „Spanische Theater“ fällt,

[1]) Bö XII, 243ff., wo er auch eine kurze geschichte der oktave in Deutschland gibt; vgl. auch Bö IV, 124, „Nachschrift an Ludwig Tieck“.
[2]) Hügli s. 33.
[3]) Bö XII, 251.

also in das jahr 1800. Denn nur aus zeitlich veränderten anschauungen läßt sich der wandel in der anwendung der männlichen und weiblichen reime erklären.

Sonette finden sich in den von Schlegel übersetzten dramen Calderons im Ganzen acht:

| | |
|---|---|
| Ap. V, s. 346, | Sp. Th. I, s. 199—200. |
| Ap. V, s. 369—370, | Sp. Th. I, s. 296—298. |
| Ap. V, s. 57, | Sp. Th. I, s. 380. |
| Ap. V, s. 74, | Sp. Th. I, s. 447. |
| Ap. III, s. 219, | Sp. Th. II, s. 97. |
| Ap. III, s. 220, | Sp. Th. II, s. 99—100. |

Calderon benutzt sie gern zu „antithesenreichen und scharfsinnigen vergleichen oder bei konzertierenden doppelreden“,[1]) wie auch aus einigen der vorliegenden sonette hervorgeht. Übersetzung und original zeigen sämtlich das schema *a b b a a b b a c d c d c d c d* und ausschließlich weibliche reime.

Terzinen, für den „getragenen und ernsten Dialog“ bestimmt, finden sich nur im 1. akt des „Standhaften Prinzen“.

Die übersetzung Schlegels stellt neben der aus dem „Ameto“ des Boccaccio in den „Blumensträußen“ seine einzige terzinendichtung dar, welche die reimverschlingung *a b a b c b* usw. genau innehält und ausschließlich weibliche reime verwendet. Ap. III, 201 *(dia-consuelo)* findet sich eine verderbte stelle. Anscheinend ist eine lücke vorhanden; daneben findet sich ein reimloser *verso suelto*.[2]) Schlegels übersetzung weist auch an dieser stelle, Sp. Th. II, 33, das regelmäßige terzinenschema auf. Die lücke füllte er aus durch zerlegen einer zeile in zwei und durch einschaltung des reimlosen verses in das terzinenschema.[2])

---

[1]) Schack III, 89.

[2]) Zum besseren verständnis seien die betreffenden zeilen hier wiedergegeben:

*... Tampoco en tierra hasta el postrero dia*
*¡Que escuches este loco!*
*Y que tu pena*
*Sin razon, sin arbitrio y sin consuelo,*
*¡Tanto de ti te priva y te divierte!*

Vgl. Hartzenbuschs anmerkung (I, 248): *„Salta un verso que consuene con ‚dia‘ y otro con ‚pena‘. Es de creyer que aya una laguna aquí.“*

Endlich möge auch das von einem unbekannten verfasser herrührende stück „Die Amazonen" in seiner deutschen übersetzung eine kurze metrische beleuchtung erfahren.[1])

Von vornherein unterscheidet es sich von den calderonischen stücken durch die buntheit der strophen -und versformen, die das stück in die zeit Lopes und seiner zeitgenossen weist. Es folgen in kurzen zwischenräumen aufeinander: silvas, *versos sueltos*, stanzen, *versos sueltos*, silvas, sonett, redondillen, liras, *versos sueltos*, und nochmals sonette, so daß sich in dieser einen szene fast sämtliche spanischen und italienischen strophenformen vereinigt finden.

Zum beschluß der metrischen betrachtung der von Schlegel übersetzten dramen möge anhangsweise noch kurz des bruchstücks der „Locken Absalons" gedacht werden. Dank der vorhandenen übersetzung von Gries, die natürlich vollkommen unabhängig von der Schlegelschen entstanden ist, können wir die unterschiede beider in der behandlung der assonanzen und silvas — weitere formen kommen in dem Schlegelschen bruchstück nicht vor — feststellen und die vielumstrittene frage, welche übersetzung eigentlich den vorzug verdient, vom metrischen standpunkt aus ihrer lösung näherbringen.

Der erste akt hebt an in silvas (Ap. IV, 403—407), denen eine *o-o*-assonanz folgt (407—410). Schlegels übersetzung bricht schon in der mitte dieser assonanzenkette ab. Diese weibliche *o-o*-assonanz geben beide mit *o-e* wieder. Schlegels übersetzung weist nur eine unreine assonanz auf (*o-i*, antwort' ich, Bö, Sp. Th. I, 319), Gries deren vier (frostig, antwort' ich, gebot ich's, fortgibt).[2]) Eine weitere prüfung seiner übersetzung würde zeigen, wie auch schon Freese in seiner wertvollen monographie feststellt,[3]) daß die unreinen assonanzen sich bei ihm noch weit häufiger als bei Schlegel finden. In der wiedergabe der silvas unterscheiden sie sich hauptsächlich durch die anwendung der reime. Schlegel verwendet hin und wieder männliche reime,[4]) Gries ausschließlich weibliche. Auch in der genauen anlehnung an die aufeinanderfolge der sieben-

[1]) Die auffindung des spanischen originals muß einem zufall überlassen werden. Vgl. s. 28.

[2]) Vgl. bd. 7, s. 15. [3]) S. 21.

[4]) Vgl. s. 91.

und elfsilbner bei Calderon weichen sie erheblich voneinander ab. So zeigt die Gries'sche übersetzung innerhalb der vierunddreißig zeilen von der rede Davids (Ap. IV, 416) bis zum beginn der *o-o*-assonanz nur einmal eine abweichung vom schema der vorlage. Er verwendet einmal einen elfsilbner, wo Calderon einen siebensilbner hat. Demgegenüber weicht Schlegel an neun stellen seiner übersetzung vom schema Calderons ab, sei es, daß er einen siebensilbner durch einen elfsilbner versetzt oder umgekehrt. An pedantischer genauigkeit übertrifft Gries also Schlegel, ohne daß seine übersetzung dadurch etwas gewönne. In der reinheit der assonanzen steht er hingegen Schlegel nach.

Über die in den „Blumensträußen" vorliegenden strophenformen ist nach dem vorgebrachten nur noch wenig zu bemerken. Neu hinzu treten nur die cancion und die freie glosse.

Fast die umfangreichste übersetzung unter den in den „Blumensträußen" mitgeteilten proben aus der italienischen, spanischen und portugiesischen poesie stellt die des „Canto de Ninfa" aus der „Diana" des Montemayor dar. Sie umfaßt einundvierzig dezimenstrophen und zwei cancionen und wird an umfang nur noch von der übersetzung des elften gesanges des „Rasenden Roland" übertroffen. Sämtliche strophen haben das reimschema *a b b a b c d d c d*. Schlegel hat sich durchweg an dieses gehalten. Nur zweimal, in der 7. und 27. strophe, zeigt die übersetzung das schema *a b a a b c d d c d*. Der vers zeigt überwiegend weiblichen ausgang, auch bei Schlegel.

Besondere beachtung verdienen die beiden eingeschobenen lieder. Hügli charakterisiert sie mit den worten: „Vier- und achtversige Strophen trennen hier und dort die regelrechten Dezimen, wobei sich übrigens die Reime der vierzeiligen Strophen in den unmittelbar darauffolgenden achtzeiligen wiederholen." [1]) Diese von ihm nicht erkannten formen stellen zwei cancionen dar. Beide sind zwölfzeilig und vollkommen homogen gebaut. Sie haben das gleiche reimschema

[1]) S. 76. Die weiteren ausführungen stellen eine ergänzung zu Hüglis arbeit dar, der auf die spanische vorlage in seinen untersuchungen nicht zurückgegriffen hat. Die kleineren lieder hat er zudem, ebenso wie die im „Spanischen Theater" enthaltenen übersetzungen, unberücksichtigt gelassen.

$a\,b_1\,b_1\,a\,c\,d_1\,d_1\,c\,a\,b_1\,b_1\,a$ und $a_1\,b\,b_1\,a\,c\,d\,d\,d\,c\,a_1\,b\,b\,a_1$.[1]) Die übersetzung zeigt nicht nur das gleiche schema, sondern auch dieselben männlichen und weiblichen reime. Nur eine dem strengen bau der cancion nur vorteilhafte abweichung hat er sich in der ersten cancion erlaubt. Das original weicht von der regel, daß die reimwörter der ersten vier zeilen in den letzten wiederkehren, einmal ab. Die betreffenden reimwörter sind in der ersten cancion:

zeile 1—4: *partida — amor — dolor — vida,*
zeile 8—12: *partida — pavor — dolor — vida.*

Die entsprechenden reimwörter bei Schlegel stimmen vollkommen überein für:

zeile 1—4 und 9—12: scheiden — herz — schmerz — verscheiden.

Nicht ganz so gut gelungen ist ihm die wiedergabe der reimwörter der zweiten cancion. Sie lauten:

zeile 1—4: *amor — presencia — ausencia — mayor.*
zeile 9—12: *amor — presencia — ausencia — dolor.*

Schlegel gibt hierfür:

zeile 1—4: allein — weiden — leiden — sein,
zeile 9—12: ein — weiden — erleiden — pein.

In stanzen abgefaßt ist das aus dem Persiles entnommene gedicht „Auf die Jungfrau Maria", das vollkommenen anschluß ans original, also auch ausschließlich weibliche reime zeigt.

Die fünf in den „Blumensträußen" enthaltenen sonette weisen im original wie in der übersetzung sämtlich das schema *a b b a a b b a c d e c d e* auf, ebenso die beiden in der rezension des Soltauschen Don Quijote sich findenden sonette. Schleppend wirken die häufigen künstlich herbeigeführten weiblichen reime, so im sonett „Galatea": verstricket — schicket — blicket, im „Damon": bewähret — bewahret — verkehret.

Aus dem „Zeloso Estremeño" in den Novelas Ejemplares teilte Schlegel eine freie glosse mit. Vorausgeht ein vierzeiliges thema *xaya*, dem vier zehnzeilige strophen in dreifüßigen trochäen folgen. Das reimschema ist in allen vier strophen *a b b a a c c a y a*. Die übersetzung weicht nur in

[1]) Die ziffern an den buchstaben deuten männliche reime an.

den reimen von der vorlage ab. Sie hat zweimal männlichen reim, wo das original weiblichen aufweist.

Das kleine „Zigeunerliedchen" aus der Gitanilla de Madrid besteht aus dreizehn zeilen, die sich in drei abschnitte von zweimal vier und einmal fünf zeilen gliedern. Der erste abschnitt enthält vierfüßige, der zweite zweifüßige und der dritte abwechselnd vier- und zweifüßige trochäen. Das reimschema lautet *a b b a a a a c c d d e e*. Das lied stellt eine jener zahlreichen strophenformen in *versos de pie quebrado* vor, die keinen bestimmten namen führen. Die übersetzung hält sich in allem, auch in den weiblichen reimen, genau an die vorlage.

Ebenso in sogenannten *versos de pie quebrado* abgefaßt ist das lied des Cardenio im Don Quijote, aus dem Schlegel eine strophe übersetzt hat.[1]) Sie besteht aus zehn teilweise vier-, teilweise zweihebigen versen. Das reimschema ist *a a b b c c c e e c*. Die übersetzung hält sich bis auf die reime genau an die vorlage.

Den redondillentyp zeigen die beiden liedchen aus der „Celestina".[2]) Sie bestehen aus je einer achtzeiligen strophe mit dem gleichen schema *a b a b b c b c*, die erste in nur vierhebigen, die zweite mit zwei eingemischten zweihebigen trochäen. Die reime sind ausschließlich weiblich. Die übersetzung hält sich genau ans original.

Der reim zeigt in allen übersetzungen eine seltene reinheit. Unreine reime sind verhältnismäßig selten. Gelegentlich reimt *ei* mit *eu* oder *äu* (täuschte — heischte, Sp. Th. I, 39, euch — gleich, Sp. Th. I, 68), *ö* mit *e* oder *ä* (gezähmt — strömt, Sp. Th. I, 28, hören — wehren, Sp. Th. I, 70), *ü* mit *i* (hülle — stille Sp. Th. I, 476). Allerdings wird diese reinheit oft auf kosten der klarheit und des verständnisses und vielfach unter zuhilfenahme von flickworten und ergänzungen, weniger häufig durch verletzung der sprachlichen form erreicht. Fälle wie Sp. Th. I. 139. wo als reim auf „Horizonte" die form „begonnte" für „begann" dient, Sp. Th. I, 93, wo „verdringen" im sinne von „verdrängen" auf „besingen" reimt, Sp. Th. II, 50. wo „keichen" auf „erreichen" und „Blumensträuße", Bö IV, 176, wo

[1]) Bö IV, 203; XII, 127.
[2]) Bö IV, 172.

„sungen“ auf „verdrungen“ reimt, sind vereinzelt; reime wie phantasei — gaukelei sind entschuldbar.

Häufiger führt der reimzwang zu einer geschraubten und unklaren ausdrucksweise. Ap. II, 329 übersetzt Schlegel „*Pena terrible*“, um einen reim auf „verrannt“ zu erhalten, mit „bedrängter stand“ (Sp. Th. I, 35). Solche fälle finden sich öfters.[1])

Zuweilen ist zum verständnis der übersetzung selbst zuhilfenahme des originals erforderlich.

Sp. Th. I, 86. „Ja es soll nicht den Verein
Aller Brand der Hölle wenden“

gibt keinen rechten sinn. Erst ein vergleich mit dem wortlaut des originals:

Ap. II, 344. „*Que no lo podrá estorbar*
*Del todo el Infierno el fuego*“

zeigt, daß Schlegel, um einen reim auf das wörtchen “ein“ zu erzielen, „verein“ im sinne von „vereinigung“ gebraucht hat. Aber auch das wort „wenden“ im sinne von „hindern“ als reim auf ein vorhergehendes „blenden“ ist verfehlt.

Ziemlich häufig finden sich zur herbeiführung eines reims zusätze, die jedoch nicht immer passend gewählt sind. So wirkt der zusatz „zur Steuer“ sinnerschwerend in folgenden versen:

Sp. Th. I, 177. „Der so kühn gekämpft zur Steuer
Dem krystallnen Ungeheuer.“

Direkt unlogisch wirkt das füllsel „wie stürmische Rebellen“,

Sp. Th. I, 229. „Doch wer liebt und sichs verneint,
Seine Liebe darzustellen,
Muß wie stürmische Rebellen
Manch Gefühl in sich bezähmen.“

„Stürmische Rebellen“ pflegen die entgegengesetzten gefühlsregungen zu haben und ihre gefühle nicht zu „bezähmen“. Selbst vor einer verfehlten metapher scheut Schlegel eines reinen reimes wegen nicht zurück. Sp. Th. I, 203 findet sich das bild „zum Baum versteinet“ als übersetzung des spanischen “*en árbol convertido*„. Kotzebue, der im „Freimütigen“ in seinen

[1]) Vgl. Sp. Th. I, 388, wo „verschwunden“ im sinne von „verwandelt“ als reim auf „Stunden“ dienen muß.

„Proben aus Schlegels Spanischem Theater“ eine bunte blütenlese derartiger verfehlter wendungen und ausdrücke gibt,[1]) bemerkt hierzu höhnisch, daß man in zukunft also auch sagen dürfe „zum Stein verholzen“.

In enger beziehung hierzu steht die formelle seite der übersetzung. Rühmend hervorzuheben an ihr ist vor allem die dichterische sprache, die nie ins gewöhnlich-prosaische hinabsinkt, stets gewählt, aber nie geziert ist, und deren fehlen bei einem durch und durch poetisierten dichter wie Calderon besonders unangenehm empfunden werden würde. Sie fällt um so mehr ins gewicht, wenn man bedenkt, daß Schlegel sie den gänzlich ungewohnten spanischen strophenformen anzupassen hatte. Immerhin hat seine genaue anlehnung und einzwängung in die strophischen spanischen formen eine teilweise fesselung der sprache herbeigeführt, die sich besonders für die äußere form seiner übersetzung nachteilig erwies.

Gegen das sprachgefühl verstoßende formen finden sich natürlich selten. So gebraucht er Sp. Th. I, 278 die mittelhochdeutsche adverbialform „mehre“ für „mehr“; Sp. Th. II, 149 gibt er „Infanta“ (die infantin) mit „Infante“ wieder. Fremdartig und nicht mehr im sprachgebrauch seiner zeit ist die anwendung des pronomens „wer“ im sinne von „jemand“.

Sp. Th. I, 61. „Und gebe wer von euch ihm das Geleite.“
Sp. Th. I, 39. „Daß mich wer entehrt mit ihr.“
Sp. Th. I, 81. „Soll ich dulden, daß an seiner Ehre wer
Grausam handle mir zugunsten?“

Kleinere nachlässigkeiten liegen vor in folgenden versen:

Sp. Th. I, 58. „Als hätt' ich wie Verräter
Lisardo umgebracht.“
Sp. Th. I, 102. „Mir ist's, ob auf meinen Schultern
Mich gewalt'ger Lasten Schwere
Niederdrückt.“
Sp. Th. II. 72. „Sind gleich eines Bergeshöhen
Ländlicher Palast nur“

als wiedergabe der Calderonschen verse

Ap. III, 212. *„que aunque una montaña sea*
*rustico palacio.“*

[1]) Nr. 156. „Der Freimütige“ oder „Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser“, Berlin 1803, war das organ der gegner der romantik.

Auch einige undeutsche konstruktionen finden sich. Anglizismen finden sich in folgenden versen:

Sp. Th. I, 71. „Denn der Feind wird sonst berichtet."
Sp. Th. I, 20. „Will den Mantel Nacht entfalten",

lizenzen, die er wohl aus seiner Shakespeare-übersetzung übernommen hatte.

Eine fehlerhafte satzverknüpfung findet sich:

Sp. Th. I, 10. „Zwei dort steigen von den Pferden,
Die sie angebunden lassen
Stehn und sich hierherwärts wenden."

Doch tun diese kleineren nachlässigkeiten der übersetzung weniger abbruch als einige andere durch das ganze sich hinziehende mängel. Hierher gehört zunächst das häufige enjambement, welches, wenn auch im spanischen sehr häufig, im deutschen oft als lästig empfunden wird, so namentlich bei der auseinanderreißung verbaler verbindungeu wie im obigen beispiele:

„Die sie angebunden lassen
Stehn ..."

oder

Sp. Th. I, 358. „Und die Erd' in Perlen gleißen
Läßt, die dann, ihr zu entreißen ..."

Noch unangenehmer empfindet man die das verständnis ungemein erschwerende verschachtelung der sätze. Aus den zahlreichen beispielen dieser art sei ein besonders typisches herausgegriffen:

Sp. Th. I, 114. „Ja, und habe so gesteigert
Die Verwirrung, daß wenn erst
Meine Sinne wild gereizet
Dich zu sehn begehrten, jetzo
Sie belehrt, nun um den gleichen
Preis, den ich geboten hätte
Dich zu sehn, es möchten meiden."

„Man muß Herrn Schlegel die Gerechtigkeit widerfahren lassen", bemerkt hierzu Kotzebue in seinen schon erwähnten „Proben aus dem Spanischen Theater", „daß es unmöglich ist, die Verwirrung höher zu steigern."

Ihre ursache haben diese schachtelungen in der methode, die Schlegel beim übersetzen befolgte und zu der ihn die

fremdartigen strophischen formen der Spanier nötigten. Doch steht diese frage schon im engen zusammenhange mit der inhaltlichen wiedergabe der übersetzung. Ehe ich hierzu übergehe, sei zur besseren würdigung der verdienste Schlegels ein kurzer blick auf den stand der übersetzungskunst um die wende des 18. jahrhunderts geworfen.

Die zeit der romantik war von bahnbrechender bedeutung für die übersetzungskunst. Um den großen fortschritt, der seit den achtziger jahren sich zeigte, zu würdigen, seien nur die grundsätze zitiert, die für Bertuch in seinem „Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur" maßgebend waren. „Ich weiß", sagt er in der einleitung, „daß man sich bei solchen Arbeiten oft ein Verdienst aus Treue macht, die aber in den meisten Fällen sehr unangebracht ist. Ein Anderes ist, ein gerichtliches Dokument, ein Aktenstück übersetzen, ein Anderes aber ein Werk von Genie, Geschmack oder Laune. Meist schadet man seinem Schriftsteller mit zu großer Genauigkeit und wirkt nichts als Trockenheit und Langeweile."

In Bertuchscher weise arbeitete damals das gros der übersetzer. Erst die romantiker und neben ihnen Voß und seine schule führten eine änderung herbei. Die von ihnen aufgestellten grundsätze haben bis auf den heutigen tag ihre geltung bewahrt. Doch bestand zwischen Voß und Schlegel nicht jener große unterschied, den Münnig konstruiert.[1]) Zwar ging jener in buchstäblicher treue weiter als Schlegel. Aber es heißt die dinge auf den kopf stellen, wenn man behauptet, Schlegels übersetzungen seien dadurch bahnbrechend geworden, „daß sie sich begnügten, den Gedankeninhalt wiederzugeben, ohne sich an das einzelne Wort zu klammern".[1]) Die folgenden ausführungen werden zu genüge zeigen, wie sehr Schlegel und Voß sich hierin näherten.

Es kann hier natürlich nicht meine aufgabe sein, Schlegel in seiner ganzen bedeutung als übersetzer zu würdigen. Zahlreich sind seine auslassungen über diese schwierige kunst. Besonders die von ihm herrührenden rezensionen von übersetzungen veranlaßten ihn zu eingehenden theoretischen

[1]) Münnig s. 19.

studien,[1]) deren früchte er in seinen eigenen übersetzungen verwertete. Des unzulänglichen charakters einer jeden übersetzung war er sich vollkommen bewußt. „Alles poetische Übersetzen, wo es nicht bloß auf den Sinn im Ganzen, sondern auf die feinsten Nebenzüge ankommt, bleibt eine unvollkommene Annäherung", sagt er in der gedankenreichen rezension des Voßschen Homer,[2]) und ähnlich nennt er in der rezension des Stolbergschen „Äschylos" die aufgabe des übersetzers „eine solche, die ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden könne".[3]) Dieses gefühl der unvermeidlichen unvollkommenheit verursachte ihm manche bittere stunde, so namentlich auch bei der weiterführung des zweiten bandes seines „Spanischen Theaters", wo der mangel an übung infolge der längeren unterbrechung seiner übersetzungsarbeit noch erschwerend hinzutrat.

Zwei wege konnte Schlegel bei seiner übersetzung einschlagen, je nachdem er den standpunkt des lesers oder des dichters einnahm. Schleiermacher charakterisiert sie in seiner jedenfalls aus anregungen der romantik hervorgegangenen schrift „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens"[4]) folgendermaßen. „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide", so fährt er fort, „sind so gänzlich voneinander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat notwendig hervorgeht." Schleiermacher gibt im weiteren verlaufe seiner untersuchung der ersten der geschilderten methoden den vorzug, und diese finden wir mit ihren licht- und schattenseiten auch bei Schlegel. Er läßt, um mit Schleiermacher zu reden, seine spanischen vorbilder möglichst in ruhe und bewegt den leser ihnen entgegen. Daher die öfters sich findenden

[1]) Vgl. in dieser hinsicht besonders die umfangreiche rezension des Voßschen Homer, Bö X, 115f.

[2]) Bö X, 150.

[3]) Bö XII, 169.

[4]) In den „Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin", 1813.

klagen über die schwierige lesbarkeit der Calderonschen übersetzungen, daher jedoch auch die nicht minder zahlreichen anerkennungen über die beispiellos treue wiedergabe des originals, die einen Spanier zu folgenden schwungvollen versen begeisterten:[1])

*„Con un placer sin igual*
*Oí tu bella versión*
*Que más que una traducción*
*Parece un original.*

*En dos lenguas tan distintas*
*Son tan unas las ideas*
*Que parece las procréas*
*Al mirar como las pintas.*

*Y en mi extraña confusión*
*No sé (como soy Cristiano!)*
*Si Schlegel es Castellano*
*O es Tedesco Calderón.“*

Die anpassung an Calderon zeigt sich rein äußerlich in der ängstlichen innehaltung der versfolge des originals. Zeilenmäßig nahm Schlegel seine übersetzungsarbeit vor, um auf diese weise ein maximum an treue zu erzielen, nicht nur inhaltlich, sondern auch in der poetischen form. Eben diese methode aber führte, worauf vorhin hingewiesen wurde, zu einer gewissen unfreiheit im syntaktischen bau seiner sätze und oft zu schachtelungen, die durch eine freiere behandlung der vorlage hätten vermieden werden können. Zur illustration seines verfahrens sei ein besonders charakteristisches beispiel aus der rede des Antistes zu beginn des dritten aktes von „El mayor encanto amor“ herausgegriffen:

Ap. V, 367. *„Libres pues de sus prisiones*
*Nos vimos; y cuando trata*
*Ulises volver al mar*
*Que ya tuvimos por patria,*
*El blando halago de Circe*
*Que cuando ve que no bastan*
*Mortales venenos, usa*
*De más venenosas trazas*
*Persuadió á Ulises que aquí*

[1]) Graf Casa Valencia, damaliger spanischer gesandter in Berlin und freund Schlegels. Vgl. Bö, Sp. Th. II, anhang.

*Unos dias se quedara.*
*A reparar de los vientos*
*La repetida inconstancia.“*

Schlegels übersetzung zeigt infolge der anpassung an das syntaktische gefüge die obenerwähnten mängel. Besonders unangenehm wirken die enjambements und schachtelungen:

Sp. Th. I, 284. „So sahn wir uns ihrer Fesseln
Los: und als Ulysses dachte
Wieder auf die See, von uns
Schon als Vaterland betrachtet,
Überredete das Schmeicheln
Circe's, welche, da sie sahe,
Daß ihr tödlich Gift nicht gnügte,
Giftigere Ränk' aufwandte,
Unsern Führer, daß er hier
Bleiben möchte ein'ge Tage,
Zur Erholung von des Windes
Wankelmut, so oft erfahren.“

Bei der nun folgenden einzeluntersuchung der übersetzung kann ich natürlich keine lückenlose liste aller abweichungen und unterschiede des originals und der übersetzung geben. Bei dem reichhaltigen material, das ein vergleich in dieser hinsicht zutage fördert, habe ich weniger wert auf ausführlichkeit und vollständigkeit in der aufzählung aller kleinen ungenauigkeiten gelegt, als auf die hervorhebung der eigentümlichkeiten und wesentlichen unterschiede in der wiedergabe.

Von den stilmitteln des übersetzers, von versvertauschungen, vom zusammenziehen mehrerer verse in einen oder vom auseinanderziehen eines verses in mehrere hat Schlegel selten gebrauch gemacht. Am häufigsten greift er noch zur erweiterung eines verses in mehrere, so

Ap. II, 339. *„Que honda llevo yo y garrote.“*
Sp. Th. I, 66. „Dich zu schützen hab' ich Mittel,
Hier die Schleuder und den Knittel.“

Seltener finden sich kürzungen, die vielleicht öfters am platze gewesen wären.

Ap. II, 358. *„Ya llega el golpe mas fuerte,*
*Ya llega el trance más cierto.“*
Sp. Th. I, 140. „Schon der letzte Schauer droht.“

Größere auslassungen finden sich nur dreimal. Doch handelt es sich in allen drei fällen um verse nebensächlichen, wenn nicht bedeutungslosen inhalts. Am schlusse des letzten aktes der „Brücke von Mantible", jenes von Schlegel nur mit innerem widerstreben vollendeten stückes, fehlen acht von Gracioso Guarin gesprochene verse,[1]) die beiden anderen male handelt es sich um je vier zeilen in „Über allem Zauber Liebe" und in „Schärpe und Blume".[2])

Kleinere auslassungen finden sich häufiger. Doch würde eine aufzählung zu weit führen. In den meisten fällen handelt es sich um einzelne ausdrücke, die bei dem reichtum der calderonischen diktion, bei seiner überschwenglichen rhetorik wohl entbehrlich erscheinen. Seltener sind ganze zeilen ausgelassen.[3])

Ebenso zahlreich wie die kleineren auslassungen sind auch die eigenen zusätze Schlegels. Teils um der übersetzung eine flüssige form zu geben, teils aus reimzwang, wobei die form öfters litt,[4]) griff er vielfach zu gedanklichen erweiterungen.

Ap. II, 342. *„Y deja me que te abrase."*
Sp. Th. I, 81. „Und lasse dich in meine Arme
Schließen vor dem letzten Hauche."

Eine gedankliche erweiterung liegt auch vor in:

Ap. V, 52. *„Ni el ver que derrama*
*Perlas que la tierra ama,*
*Y después el sol enjuga."*
Sp. Th. I, 358. „Und die Erd' in Perlen gleißen
Läßt, die dann, ihr zu entreißen,
Sonne saugt und Westwind weht."
Ap. II, 323. *„Cosa es cierta*
*Que comen barro o están opilados."*
Sp. Th. I, 10. „Ich wette
Daß sie viel Bewegung brauchen
Zum Verdauen."

Hier hat Schlegel den etwas sonderbar anmutenden gedanken *„comen barro"* unübersetzt gelassen und den in

[1]) Ap. II, 399. *„Y galán en buena guerra ..."*
[2]) Ap. V, 349. *„Quisiera ... ¿quisiera dije? ..."*
Ap. V, 73. *„No te des por entendida ..."*
[3]) Ap. V, 53. *„Y por la vida del vayo"* u. ö.
[4]) Vgl. s. 97, 98.

„*están opilados*“ (sie sind verstopft) liegenden sinn weiter ausgeführt.

Ap. II, 340. „*De San Sebastian me han puesto. —*
*De San Sebastiana á mí:*
*Mas ate quanto quisiere*
*Señor, como no me mate.*“

Sp. Th. I, 71. „Ach zum Sankt Sebastian
Haben sie mich zugerichtet. —
Mich zur Sankt Sebastienne.
Aber bind' er, wie er will,
Lieber, Herr, ich halte still,
Schlacht' er nur nicht Hahn und Henne.“

Hier hat Schlegel „*como no me mate*“ durch einen im munde eines Gracioso nicht unpassenden vergleich erweitert.

Vor der prüfung der eigentlich inhaltlichen wiedergabe Calderons, speziell auf die richtigkeit des sinnes hin, sei zunächst auf die schwierigkeiten hingewiesen, die sich seinem unternehmen gerade in dieser hinsicht entgegenstellten.

Schlegels übersetzung stellte die erste direkt aus dem original erfolgte verdolmetschung Calderons in Deutschland dar. Vorarbeiten anderer übersetzer, wie sie ihm für Dante und Shakespeare, Tieck für Don Quijote vorlagen, standen ihm nicht zur verfügung. Er hatte somit alle schwierigkeiten eines ersten übersetzers zu überwinden und auf form und inhalt gleichmäßig zu achten, eine nicht hoch genug zu bewertende arbeit, wenn man bedenkt, welche schwierigkeiten sich ohnehin einer übersetzung Calderons bei seinen zahlreichen spitzfindigen erörterungen, seiner zügellos waltenden phantasie und seiner üppigen bilderpracht, die ein hohes maß auch dichterischen könnens verlangten, entgegenstellten. Hinzutrat, daß ihm eine kritische ausgabe Calderons für seine übersetzung nicht zur verfügung stand und er somit auf die des Apontes angewiesen war, die neben einer ungenauen interpunktion auch sonst zahlreiche druckfehler und versehen aufwies. Eine reihe derartiger druckfehler und entstellungen hat Schlegel selbst berichtigt.

Ap. V, 342. „*Basta decir que seguro*
*De tus castigos atroces*“

liest Schlegel übereinstimmend mit der neuesten ausgabe von Hartzenbusch:

*„Basta decir que seguros*
*De sus castigos atroces.“*

Ebenso änderte er

Ap. II, 338. *„Que de los mismos celos“*

in

*„Que de los mismos cielos.“*

Ap. II, 202 stellte Schlegel die unterbrochene assonanz durch richtigstellung der zeilen wieder her:

*„Porque rendida tu gente*
*Embuelto en polvo, y espuma*
*Que mares de sangre vierte ....“*

Ap. III, 205 ändert er richtig

*„El dichoso y yo felice“*

in

*„El dichoso, yo infelice.“*

Doch sind ihm auch einige falsche verbesserungen unterlaufen.

Ap. III, 227 liest er in den versen

*„Es razon*
*Que desocupado quede*
*Destos cuidados“*

statt *„quede“* die form *„quedes“* und übersetzt demgemäß

Sp. Th. II, 128. „Ist es billig
Daß du überhoben werdest
Dieser Sorgen.“

Schlegels versehen erscheint hier nicht recht begreiflich, da der ganze zusammenhang die form *„quede“*, die auch Hartzenbusch gibt, fordert.

Ebenso liest Schlegel fälschlich Ap. III, 233 statt des allein richtigen

*„No á coronarte aora“*

*„No á coronarme aora.“*

Unverändert wiedergegeben hat er die Ap. III, 223 sich findende vollständig sinnlose stelle:

*„Como ocasión no me das*
*De hacer lo que me pidieres,*
*Cuando me tengas por él.“*

Sp. Th. II, 113. „Indem du dein Begehr
Zu erfüllen mir benommen,
Da du mich für ihn genommen.“

Hartzenbusch gibt I, 256 wohl im sinne des dichters:

*„Quando me ruegas por él"*
„Da du mich für ihn gebeten."

Bei der prüfung der eigentlich inhaltlichen wiedergabe ist zu unterscheiden zwischen bewußter änderung des originals aus äußeren formellen gründen und zwischen direkten versehen und irrtümern. Zu ersteren hat Schlegel häufiger gegriffen, letztere finden sich selten und bilden damit das sicherste kriterium für seine gute kenntnis des spanischen.

In einer reihe von fällen gab Schlegel einem konkreten gedanken eine allgemeine fassung. So erklärt sich die anscheinend freie wiedergabe folgender verse:

Ap. II, 339. *„Por cometer tantos delitos juntos."*
Sp. Th. I, 65. „Um die begangnen Frevel zu beschämen."

Wörtlich: um soviele frevel auf einmal zu begehen.

Ap. II, 339. *„No puede ser peor de lo que he sido."*
Sp. Th. I, 65. „Da doch kein Schonen meinen Frevel mildert."

Wörtlich: ich kann nicht schlechter werden als ich gewesen bin.

Ap. II, 339. *„Temo, Gil, sus hechos fieros."*
Sp. Th. I, 66. „Ach, er macht es schlimm mit Weibern."

Wörtlich: ich fürchte, Gil, sein wildes tun.

Zuweilen griff Schlegel jedoch zu ganz willkürlichen übersetzungen:

Ap. II, 339. *„Yo soy Eusebio; ¿que os mueve*
*Contra mí? ¿No hay quién responda?"*
Sp. Th. I, 68. „Wohl, der bin ich unverhohlen.
Erst so keck und nun so still?"
Ap. II, 341. *„Hicimos un bayle bravo*
*De hallazgo, y gastó cien reales."*
Sp. Th. I, 76. „Wo getanzt ward wie auf Mord
Und was Landwein ausgestochen."
Ap. II, 323. *„Menga, yo siento*
*Ver un animal hambriento,*
*Donde hay animales hartos."*
Sp. Th. I, 8. „Mir tut es wehe,
Wenn ich Vieh so hungrig sehe,
Denn es sind doch Menschen fast."

Wörtlich: mir tut es wehe, hungrige tiere zu sehen, wenn es satte genug gibt.

Wie Böcking mitteilt,[1]) ist der letzte vers im manuskript Schlegels durchgestrichen. Schlegel hatte wohl selbst eine korrektur seiner vom original gänzlich abweichenden übersetzung vor. Böcking bemerkt: ich würde, hätte nicht jener Schlegelsche vers bei vielen fast eine sprichwörtliche geltung erlangt, oder wäre er nicht vielmehr selbst anwendung einer sprichwörtlichen redensart, die ganze stelle so wiedergegeben haben:

„Mir tut es wehe,
Wenn ich Vieh so hungrig sehe,
Wo sich andres füllt den Bauch."

Diese fassung kommt dem original ziemlich nahe und verdient allerdings vor der Schlegelschen den vorzug.

Umfangreiche änderungen finden sich auch in

Ap. II, 348. „*¡No es nada!*
*Tanta pua es la más chica.*
*¡Pleguete Cristo! más pica*
*Que perder una trocada;*
*Más que sentir un desprecio*
*De una dama Fierabras,*
*Que á todos admite, y más*
*Que tener celos de un necio."*

Sp. Th. I, 106. „Ei, das sticht ja ganz unsäglich!
Wie mein Finger lang die Dornen.
Unten, oben, hinten, vornen
Richten sie mich zu ganz kläglich.
Nirgends kann ich stille sitzen,
Rühr ich mich, werd' ich zerrissen,
Mehr als von Gewissensbissen
Oder Weiberzungenspitzen."

Wir haben es hier mit einer bewußt freien wiedergabe des originals zu tun. Keine zeile der übersetzung entspricht der vorlage. Da es sich um worte des gracioso handelt, ist Schlegels ungewöhnliche freiheit in der wiedergabe erklärlich. Die letzten zeilen dürfte er absichtlich als unpassend fortgelassen haben.

Den sinn verfehlt hat Schlegel an folgenden stellen:

Ap. II, 322. „*No hay quién una cola tenga,*
*Pudiendo tenella mil?"*

[1]) Sp. Th. II, anhang.

Sp. Th. I, 6. „Wenn ich einen Fußbreit weiche,
Tut das Tier gleich, was es will."

Sinn: Gibt es unter tausenden nicht jemand, der ein tier halten kann?

Ap. II, 338. *„¡Ya falta el sufrimiento!*
*¡Que el cielo me castigue*
*Con tan grandes venganzas.*
*De perdidos deseos,*
*De muertas esperanzas*
*Que de los mismos cielos,*
*Por quién me deja, vengo á tener celos!"*[1])
Sp. Th. I, 65. „Fast bin ich verdrossen,
Geduldig noch zu tragen,
Daß mich der Himmel will so grausam schlagen,
Mein Hoffen und mein Werben
So tödlich mir verderben,
Daß auf den Himmel selber, der uns trennt,
Die Eifersucht in meiner Brust entbrennt."

Schlegels übersetzung gibt einen zwar erträglichen sinn, läßt sich syntaktisch aber nicht rechtfertigen. Zeile 2 ff: *„Que el cielo me castigue ...."* stellt nicht, wie Schlegel annimmt, einen von *„Ya falta el sufrimiento"* abhängigen nebensatz dar, sondern einen sogenannten konjunktivischen hauptsatz. Im sinne Calderons dürfte folgende interpretation gelegen haben: jetzt geht mir die geduld aus! Möge mich der himmel mit einer so großen rache von verlorenen wünschen, von toten hoffnungen strafen, daß ich auf den himmel selbst, dessentwegen sie mich verläßt, eifersüchtig werde.

Ap. II, 344. *„¿Pues quién habrá que no intente*
*Huir de ti?"*
Sp. Th. I, 89. „Keine menschliche Gewalt
Hindert mich zu fliehn."

Hier liegt eine sinnstörende änderung Schlegels vor. Wörtlich lautet die stelle: Wen wird es geben, der nicht vor dir fliehen möchte?

Ap. II, 360. *„Si has de salirlos al paso ..."*
Sp. Th. I, 148. „Willst du ihren Paß besetzen ..."

---

[1]) Die interpunktion ist nach der Hartzenbusch'schen ausgabe geändert. An stelle des ersten ausrufungszeichens setzt Apontes einen doppelpunkt und am schluß ein unberechtigtes fragezeichen.

„*Salir al paso*“ bedeutet „entgegengehen“. Der sinn der stelle ist demnach: Wenn du ihnen entgegengehen willst .....

Ap. III, 200. „*Pierde, Enrique, á esas cosas el recelo.*“
Sp. Th. II, 31. „Du mußt, Enrique, dich vom Schreck erholen.“

Sinn: Du mußt, Enrique, das mißtrauen gegen diese dinge verlieren.

Ap. II. 227—228. „*Y así por pagar la deuda,*
*Como porque se previenen*
*Tantas guerras, es razon*
*Que desocupado quede*
*Destos cuidados y así*
*Volverte luego conviene.*“

Sp. Th. II. 128. „Und so, um dir's zu erwidern,
Wie auch, weil zu solchen Kämpfen
Wir uns rüsten, ist es billig,
Daß du überhoben werdest
Dieser Sorgen.“

Sonderbarerweise hat Schlegel diese stelle mißverstanden und sogar eine änderung — statt „*quede*“ las er „*quedes*“ — vorgenommen, um seine übersetzung zu rechtfertigen. Der sinn ist folgender: Und so mußt du, damit du die schuld bezahlst, da nach ausbruch so vieler kriege es billig ist, daß ich dieser sorgen überhoben werde, sofort umkehren. Schlegels übersetzung läßt sich ohne große änderungen leicht berichtigen, wenn man zeile 1 „mirs“ statt „dirs“ und zeile 4 „daß ich überhoben werde“ statt „daß du überhoben werdest“ liest.

Ap. II, 363 findet sich ein druckfehler, der bei Schlegel (Sp. Th. II, 169) zu einem mißverständnis geführt hat. Die worte „*no le mates, detente*“ sind fälschlich Fierabras in den mund gelegt. Da diese aber, wie aus dem zusammenhange hervorgeht, nur von Floripes stammen können, so betrachtete Schlegel auch die folgenden verse als von ihr gesprochen, obwohl aus den worten: „*que es la primera vez que soy piadoso*“ hervorgeht, daß sie von Fierabras herrühren. In wirklichkeit ist es also so, daß die erste zeile:

„Ermord' ihn nicht; halt inne!“

von Floripes gesprochen wird, die folgenden jedoch von Fierabras.

Auch in dem bruchstück der Numancia-übersetzung finden sich einige versehen und unklarheiten:

*„¿Quién no estará suspenso al acabarla?“*
Bö. Sp. Th. I, XXVII. „Wer wünschet nicht, daß er ein End' erlange?“

Sinn: wer wird nicht unschlüssig sein, ihn zu beenden, wo er schon soviele opfer gekostet hat?

*„Allá en Bretaña pareceis criados*
*Y de padres flamencos engendrados.“*
Bö. Sp. Th. I, XXX. „Scheint ihr wohl in Britannien fern erzeugt,
Und von flamänd'schen Müttern aufgesäugt.“

Unter „Bretaña“ ist jedenfalls die Bretagne verstanden, nicht Britannien. Außerdem hat Schlegel das heimatsverhältnis umgekehrt: in der Bretagne scheint ihr aufgesäugt und von flamändschen vätern erzeugt zu sein.

Einer erwähnung bedarf noch die wiedergabe der wortspiele. Calderon ist im vergleich zu anderen spanischen dichtern nicht übermäßig reich an ihnen. Von einer ausschweifenden verwendung, der die Spanier „wegen ihrer großen Virtuosität im Sinnreichen“ ausgesetzt seien,[1]) ist bei ihm nichts zu spüren. Auf die treue wiedergabe der wortspiele legte Schlegel großen wert. Ihre nichtberücksichtigung empfand er als eine lücke in der übersetzung.[2]) Doch ist es ihm nicht immer gelungen, das wortspiel in einer dem original gleichkommenden weise wiederzugeben. Calderon legt sie gewöhnlich dem gracioso in den mund.

Ap. II, 342. *„Ea, soldados, despejad. —*
*Despiojad, ¿no lo entendeis?*
*Que nos vamos á espulgar.“*
Sp. Th. I, 78. „Fort, packt euch leise.
Kommt, und laufen sollen wir;
Sagt er nicht, packt euch die Läuse?“

„Welch appetitliches Wortspiel,“ bemerkt Kotzebue im „Freimütigen“ dazu. In dieser form ist das wortspiel zudem unmöglich. Schlegel selbst fühlte es; die letzte zeile in seinem manuskript ist durchstrichen. Böcking gibt daher in seiner ausgabe:[3]) „Sagt er nicht, fort, packt euch, läuse.“

[1]) B. V. I, 328.
[2]) Vgl. Bö XI, 422.
[3]) Vgl. Sp. Th. II, anhang.

Besser gelungen ist Schlegel das wortspiel zwischen „*cielos*“ und „*zelos*“, das er mit „Eifer“ und „Geifer“ wiedergibt:

Ap. V, 80. „*Zelos, como no os penetra*
*Vuestro mal, y os llaman zelos,*
*Si para llamaros cielos*
*Os falta sola una letra.*“

Sp. Th. I, 478. „Eifersucht! dem, der dich kennt.
Wandelt sich in Sucht der Eifer,
Weil ihn von des Neides Geifer
Nur ein einz'ger Laut noch trennt.“

Ein auch im spanischen nicht besonders glückliches wortspiel findet sich im „Principe constante“:

Ap. III, 206. „*Ya no es tiempo de medios,*
*A los brazos apelen los remedios,*
*Pues uno y otro ejercito nos cierra*
*Enmedio.*“

Sp. Th. II, 51. „Jetzt ist nicht Zeit zu Mitteln,
Die Arme müssen einzig es vermitteln,
Da beide Heer uns in die Mitte raffen.“

Ähnlich beschaffen ist das wortspiel

Ap. III, 209. „*Dame esos brazos. —*
*Tu eres el preso y ponesme á mi lazos.*“

Sp. Th. II, 57. „Laß dich umschlingen,
Du bist Gefangener und legst mich in Schlingen.“

Schwierig gestaltete sich die wiedergabe des folgenden wortspiels:

Ap. II, 274. „*¿Tú, Guarin, menudos trazos?*
*Ya fuera dicha algun tanto,*
*Algun tinto ó algun tonto,*
*Si como dijo menudos,*
*Hubiera dicho mondongos.*“

Sp. Th. II, 206. „Dich, Guarin, zu Bißchen stoßen?
Bis dahin wart' er ein bißchen.
Eher hätt' es noch gegolten,
Wenn, statt daß er Bißchen sagte,
Bestien er dafür gesprochen.“

Das wortspiel „Bißchen — ein bißchen“ stammt von Schlegel und soll wohl ersatz bieten für das nicht wiedergegebene „*tanto — tinto — tonto*“. Das zweite wortspiel „Bißchen — Bestien“ kommt dem original „*menudos — mondongos*“ in keiner weise nahe.

Eine noch schwierigere wortspielart stellt die folgende dar:

Ap. V, 365. „*Como y cordelejo dicen*
*Que es en el mundo uno proprio,*
*Mas la cena que esperaba*
*Es cordelejo y no como.*“

Sp. Th. I, 274. „Das, was man ist und was man ißt.
Das sind ganz dieselben Worte;
Doch weil Lärm ist, ißt man nicht,
Und die Mahlzeit geht verloren.“

Es ist zwar Schlegel gelungen, der doppelbedeutung von *como* (1. ich esse, 2. possen = *cordelejo*) den doppelsinn der formen „ist“ und „ißt“ entgegenzustellen; doch ist das hilfsverbum „sein“ zu begriffslos und vermag dem wortspiel nicht jene plastische anschaulichkeit zu geben, die das spanische „*como*“ im gegensatz zu „*cordelejo*“ hervorruft.

Zu dieser art gehört auch das Ap. II, 367, Sp. Th. II, 186 sich findende wortspiel zwischen „*par*“ und „*non*“. Schlegel gibt die doppelbedeutung von „*par*“ (1. Pair. 2. gerade) mit „Pair“ und „Paar“ wieder, „*non*“ („ungerade“) dementsprechend mit „Unpaar“, welches bei seiner ungebräuchlichkeit das wortspiel nicht recht zur geltung kommen läßt.

Einer kurzen betrachtung bedarf noch die übersetzung der in den „Blumensträußen“ gegebenen proben. Der sinn ist fast immer richtig getroffen, der geist der vorlage jedoch nicht immer zu seinem rechte gekommen und manche poetische schönheit verwischt. Dies gilt besonders vom „Canto de Ninfa“, dessen einfache, schlichte sprache von der geschraubten und vielfach unklaren ausdrucksweise der übersetzung sich abhebt. Man halte folgende verse gegeneinander:

Dezime XVII. „*Y no es par falta de amarte,*
*Pues nadie estuvo tan firme,*
*Mas porque suelo venirme*
*A estos prados á mirarte,*
*Y aora vengo á despedirme.*
*Oy diera por no te ver,*
*Aunque no tengo otra vida,*
*Esta alma de tí vencida,*
*Solo por entretener*
*El dolor de la partida.*“

Bö IV, 180. „Und nicht aus geschwächtem Lieben.
Fester ist auf keins zu bauen.
Nein, ich kam sonst, dich zu schauen;
Und, zum Abschied hergetrieben,
Komm' ich nun zu diesen Auen.
Heut wollt' ich, dich nicht zu sehen,
Hab' ich schon kein andres Leben.
Die besiegte Seele geben,
Daß ich vor der Trennung Wehen
Nur so bald nicht dürfte beben."

Weit besser gelungen ist Schlegel die wiedergabe der stanzendichtung „An die Jungfrau Maria", die an poetischen schönheiten dem original nicht nachsteht. Das gleiche gilt von der glosse „Der Schalkhafte" und dem „Zigeunerliedchen", trotz der schwierigen versifikation des letzteren.

Daß die „Blumensträuße" in ihrer wirkung auf das große publikum hinter dem „Spanischen Theater" weit zurückstanden, ist bei der fehlenden einheitlichen tendenz und der bescheidenen auswahl, namentlich der spanischen proben, erklärlich. Wenn Goethe sie auch als „Erscheinungen aus einer andern Welt" begrüßte,[1]) so haben sie doch keinen großen anklang gefunden.[2]) Desto mehr aufsehen erregte das „Spanische Theater".

Schlegel behauptet in seinem Europaaufsatze nicht zuviel, wenn er das spanische theater als noch „so gut wie gänzlich unbekannt unter dem Publikum" hinstellt. Auch der glänzendste vertreter des spanischen nationaldramas, Calderon, machte hiervon keine ausnahme. Als ein vollkommen fremder trat er vor die deutsche leserwelt. Inhalt wie form seiner schauspiele war gleicherweise neu, und beides gab anlaß zu einer lebhaften polemik, die sich bei der mächtigen bewegung, die Schlegels hispanisierende tendenzen im literarischen und wissenschaftlichen geistesleben Deutschlands auslösten, bis in die mitte des 19. jahrhunderts und noch darüber hinaus fortsetzte. Aus den kreisen der Jenenser und Weimarer parteifreunde erscholl Schlegel natürlich begeisterte zustimmung, bei Goethe sogar in einer fast kritiklosen überschwänglichkeit.

[1]) Goethe und die Romantik I, 155.
[2]) Vgl. Holtei III, 302.

Inhalt und form fanden gleicherweise beifall. Schelling nannte Schlegels übersetzen „nicht mehr Übersetzung, sondern Inspiration".[1]) Friedrich Schlegel schloß sich dem rückhaltlos an. „Mit dem Calderone", schreibt er von Paris aus an seinen bruder, „hast Du Dir das schönste Lorbeerreis verdient. Schöneres Deutsch kann man nicht schreiben."[2]) Die wiedergabe der romanzen findet er allerdings etwas „farblos", wohl in hinblick auf die im ersten bande häufiger vorkommenden *e-e*-assonanzen.

Die in zeitschriften erschienenen rezensionen stehen durchweg auf einem sehr niedrigen niveau. Der rezensent der Göttinger Gelehrten Anzeigen, der nicht einmal des spanischen mächtig ist, steht dem versuche Schlegels gleichgültig gegenüber, da das ältere spanische theater nur relativen wert für uns haben könne und, nach den drei vorliegenden stücken zu urteilen, „das wirklich Erhabene" bei den Spaniern selten zu finden sei.[3]) Eine gleich ablehnende haltung nimmt Huber im „Freimütigen" ein. Seine kritik beschäftigt sich nicht so sehr mit der übersetzung an sich als mit der bedeutung der spanischen bühne für unser deutsches theater. Trotz aller anerkennenden worte, die Huber für den eigenartigen reiz des spanischen theaters findet, erscheint es ihm doch als ein unding, dieses mit seinen auf viele leser abschreckend wirkenden „Nationalitäten" als muster für unsere zeit zu betrachten. Auch die übrigen argumente, die er vorbringt, sind interessant und nicht ohne berechtigung.[4])

Auf eine verspottung Schlegels und seiner vergötterung Calderons haben es die öfters zitierten „Proben aus Schlegels Spanischen Theater" abgesehen, in denen Kotzebue durch eine reihe geschickt ausgewählter proben Calderon selbst und damit auch Schlegel in der meinung des publikums zu schaden suchte.[5])

Die mit „T." unterzeichnete rezension der im romantischen fahrwasser segelnden „Zeitschrift für die elegante Welt"

[1]) Plitt I, 454. [2]) Walzel s. 516.
[3]) Gött. Gel. Anz. 1803.
[4]) Der Freimütige, Berlin 1803, nr. 117.
[5]) Ebenda nr. 156 und 157.

begnügt sich mit einer kurzen, recht romantisch anmutenden charakteristik der ersten drei stücke und einer gegenüberstellung Shakespeares und Calderons, die den einen als „den ins Innerste des Gemüts sich versenkenden Tiefsinn", den anderen als die „über die Natur ausstrahlende brennende Phantasie" darstellt.[1])

Nur eine rezension, die der „Neueren Leipziger Literaturzeitung", steht auf einem höheren niveau und sucht dem „Spanischen Theater" nach allen seiten gerecht zu werden. Der rezensent, keineswegs ein anhänger der romantischen doktrin, erkennt Schlegels verdienste um die nachbildung spanischer strophenformen rückhaltlos an, lehnt dagegen eine etwaige tendenz, mittels des spanischen theaters das deutsche zu hispanisieren — was jedoch nicht in der absicht Schlegels lag —, entschieden ab und begrüßte sein unternehmen nur insofern, als es das publikum für dramatische poesie empfänglicher machen könne. Die getroffene auswahl findet nur bedingt beifall.[2])

Die debatten über die formelle seite der übersetzung, die im anfang zurücktraten hinter der frage über die bedeutung des spanischen theaters und Calderons, zogen in der folge mehr und mehr die aufmerksamkeit auf sich. Hatte man anfänglich die form der übersetzung nicht genug loben können, so mehrten sich später die stimmen, die sie, wie schon Jakob Grimm, stellenweise „steif" fanden.[3]) Und in der tat kann man, wie bei besprechung der formellen seite der übersetzung schon hervorgehoben, ihr nicht jene klarheit und flüssigkeit nachrühmen, die ein hauptvorzug des originals ist. Mit mühe muß sich der leser oft durch die langen satzverschlingungen hindurchquälen, ehe er zum verständnis durchdringt. Man

---

[1]) Zeitung für die elegante Welt 1803, nr. 68.

[2]) Vgl. s. 69.

[3]) Briefwechsel zwischen Jakob und Wilh. Grimm, Weimar 1881, nr. 36, vom 25. juni 1809. Wilhelm Grimm fand dagegen die übersetzung „höchst vortrefflich", vgl. nr. 52 vom 20. august 1809. Vgl. hierzu ferner Goethes ausspruch gegen Riemer (Gespräche mit Riemer II, 182), Grillparzer in seiner „Selbstbiographie" (ausgabe Sauer, bd. 12, s. 59) und Val. Schmidt in seinem briefe an Tieck (Holtei III, 366).

war einsichtig genug, Schlegel nicht allein die schuld an den mängeln der übersetzung aufzubürden, sondern die von ihm befolgten prinzipien mit verantwortlich zu machen.

Anfänglich wandelten die übersetzer spanischer dichter ganz in den bahnen Schlegels. Gries, der erste, der Schlegels Calderonübersetzung in gleichem sinne fortzuführen begonnen hatte, schloß sich, metrisch und inhaltlich, noch enger an das original an, so daß er schließlich, auf das urteil Goethes, seines in Spanien lebenden freundes Rist und anderer männer gestützt, seine übersetzungen für besser hielt als die Schlegels.[1]) Doch schon das jahr 1816 brachte aus der feder des Wiener dramaturgen Schreyvogel unter dem pseudonym West eine frei gehaltene, für die bedürfnisse der bühne berechnete übersetzung des „Leben ein Traum" in jamben, in anlehnung an die ein jahr vorher erschienene Gries'sche übersetzung dieses stückes.

Damit war, aus den bedürfnissen der bühne heraus, das Schlegel-Gries'sche prinzip einer gleichmäßig form und inhalt getreu wiedergebenden nachbildung durchbrochen. Aus der mangelnden bühnenfähigkeit der Schlegel-Gries'schen stücke ist letzten endes die abkehr von ihren prinzipien zu erklären. Darüber täuschen auch die ersten erfolgreichen aufführungen Calderonscher stücke in Schlegel-Griesscher übertragung[2]) in der zeit des Calderonkults nicht hinweg, die zudem noch von der gunst des altmeisters von Weimar getragen wurden. Der spätere mißerfolg dieser stücke, so des „Standhaften Prinzen" in Berlin 1824 und der „Dame Kobold" in Wien 1829, ist bekannt. Schuld daran ist einmal der trochäische Vers des spanischen dramas, nicht weil er, wie Schreyvogel meint, der natur unserer sprache widerspricht, sondern weil er

[1]) Vgl. Campe s. 111. Wenn die übersetzungen von Gries, wie auch Schreyvogel in der einleitung zu seiner bühnenausgabe des „Leben ein Traum" bemerkt, als „wörtlich treue Nachbildungen" manche vorzüge vor denen Schlegels haben, so fehlt ihnen doch „der zarte Hauch poetischer Frische", der gerade einen vorzug der Schlegelschen übersetzung bildet. Vgl. auch Walzel, Brief Friedrichs vom 24. März 1817, nr. 203, s. 567.

[2]) Die erste aufführung eines Calderonschen stückes in Schlegelscher übersetzung erfolgte am 30. januar 1811 zu Weimar, der sich bis 1815 zehn weitere aufführungen anschlossen. Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft bd. 6, s. 253 f. und bd. 13, s. 175 f.

auf der bühne nicht die wirkung des jambischen verses haben kann, sodann aber vor allem wegen der assonierenden romanzen, der langen reden und erzählungen, die in ihrer monotonie das ohr des zuschauers ermüden müssen. Tieck gibt zwar in seinen „Dramaturgischen Blättern“ [1]) einige anleitungen zum sprechen trochäischer verse und glaubt der ermüdenden wirkung durch „größere Lebendigkeit und Raschheit“ beim vortrag vorbeugen zu können, gibt damit jedoch indirekt die nachteile des vierfüßigen trochäus zu. Es kam noch hinzu, daß das verständnis der Schlegelschen übersetzung, welches schon beim bloßen lesen oft schwierig war, beim hören in noch weit höherem maße erschwert wurde. Aus alledem ergibt sich, daß wir für die bühne einer freieren fassung der Calderonschen stücke bedürfen. Preisgabe der assonanzen und kürzung der langen reden ist unerläßlich.

Doch wie steht es mit den bedürfnissen des lesers? Auch ihm sind gewisse konzessionen zu machen, vor allem in der assonanzenfrage. Unbedingt aufrecht zu erhalten ist jedoch die forderung der beibehaltung des vierfüßigen trochäus. Mit ihm geht jenes reizvolle charakteristikum der spanischen poesie verloren, das mit dem inhalt unauflöslich verknüpft ist.

Anders die assonanzen. Assonanzen bedeuten eine fesselung der deutschen sprache, da sie ihrer natur widerstreben. Kein besserer beweis hierfür als ihr spurloses verschwinden in der zeit der nachromantik. Hinsichtlich der assonanzen kann man nur die worte Valentin Schmidts unterschreiben, daß ihm „die vielgerühmten Stücke von Schlegel und Gries vielmehr Kunststücke als Kunstwerke“ schienen.[2]) Im spanischen aus der natur der sprache sich ergebend, erscheinen die assonanzen im deutschen gekünstelt. Da sie zudem jeglicher akustischen wirkung bei uns entbehren, bedeutet ihr fallenlassen keinen verlust für die übersetzung, ermöglicht jedoch inhaltlich größere treue und formell vollendetere sprache.

Übrigens war auch Schlegel, worauf endlich einmal hingewiesen werden mag, keineswegs unbedingter anhänger der

[1]) Breslau 1826, bd. 2, s. 269 f.

[2]) Holtei III, 377, Valentin Schmidt an Tieck.

bei der übersetzung Calderons beobachteten prinzipien. Calderon selbst war ihm zwar metrisch ein *noli me tangere*, da er überzeugt war, daß er auch die silbenmaße „mit dem größten Verstand gewählt und behandelt habe“. Abweichung von den Calderonschen formen hätte ihm eine pietätlosigkeit geschienen. Nicht so streng waren seine grundsätze betreffs der wiedergabe anderer spanischer dramen. „Bei Stücken anderer Verfasser“, sagt er in seinem Europaaufsatze, „wird eine nähere Betrachtung ausweisen, ob Vertuschung der gereimten Verse mit reimlosen Jamben, oder gar eingemischte Prosa, und hier und da Abkürzung dem Zwecke vollständig entsprechen und sie sogar in einem vorteilhafteren Lichte zeigen kann.“

Die hier ausgesprochenen gedanken bedeuten eine vollständige umwälzung seiner metrischen grundsätze. Ersetzung der verse durch prosa, „hier und da Abkürzung“, „Vertauschung der gereimten Verse mit reimlosen Jamben“, sie alle widersprechen seinen früher ausgesprochenen anschauungen, und wir können uns diese befremdende sinnesänderung nur daraus erklären, daß selbst Schlegel die schwächen des spanischen dramas — immer von Calderon abgesehen — klar erkannte und eine ausnahme von seinen sonst so strengen metrischen grundsätzen für geboten erachtete. Es ist nur zu bedauern, daß das „Spanische Theater“ keine erweiterung in diesem sinne durch stücke Lopes — auf ihn scheinen die obigen worte gemünzt zu sein — erfahren hat. Wir hätten gelegenheit gehabt, an der übersetzung anderer spanischer dramatiker als Calderon Schlegels neue grundsätze zu prüfen, und er hätte uns vielleicht selbst den weg gewiesen zu einer dem deutschen angemessenen übertragung spanischer schauspiele.

Im rahmen ihrer zeit betrachtet werden Schlegels übersetzungen stets ihr wohlverdientes ansehen behaupten. Sie stellen den ersten versuch einer einbürgerung Calderons in Deutschland dar, der zum ausgangspunkt vielseitiger bestrebungen wurde und jahrzehntelang befruchtend auf das literarische und wissenschaftliche geistesleben Deutschlands einwirkte. Eine allen berechtigten ansprüchen genügende Calderonübersetzung steht jedoch noch aus. Weder die

übertragungen Schlegels, Gries', v. d. Malsburgs und neuerdings Lorinsers noch die in jamben übertragenen stücke Wurzbachs genügen allen anforderungen. Kranken die verdeutschungen der erstgenannten an übergroßer metrischer und inhaltlicher treue auf kosten der form, so die des letzten an einer vernachlässigung des spezifisch spanischen elements, des vierfüßigen trochäus, zugunsten der lesbarkeit der übersetzung. Die rechte mitte zwischen diesen beiden extremen, zwischen treue und lesbarkeit zu finden, wird die aufgabe des kommenden Calderonübersetzers sein.

4. Kapitel.

# Der Einfluſs der spanischen Literatur auf Schlegels dichterisches Schaffen.

August Wilhelm Schlegel war keine gottbegnadete dichternatur. Was ursprünglich an dichterischem vermögen in ihm steckte, verlor sich allmählich im laufe der jahre unter seiner alles überwuchernden kritik und übersetzungswut, bis er als gereifter mann schließlich ganz seinen dichterischen neigungen entsagte, um, wie einst schon sein Göttinger studiengenosse Bouterwek, sich ausschließlich wissenschaftlichen studien hinzugeben. Nirgends zeigt sich sein dichterisches unvermögen deutlicher als in der rückwirkung seiner spanischen studien auf sein poetisches schaffen. Von der bisher vielfach fälschlich als übersetzung angesprochenen erzählung „Morayzela“ abgesehen, beschränkt sich dieser einfluß im wesentlichen auf die nachahmung spanischer formen. Erst in zweiter linie finden sich unmittelbar in anlehnung an seine studien entstandene gedichte, vorwiegend sonette, und nur ganz vereinzelt stößt man hier und da auf anklänge an spanische vorbilder in seiner sprachlichen diktion.

Aus der frühzeit und ersten periode seiner spanischen studien stammt die „mohrische Erzählung“ „Morayzela, Sultanin von Granada“.[1]) Den stoff zu ihr hat er, wie er selbst am schlusse seiner erzählung angibt, einem in Spanien sehr beliebten roman, der Historia de las guerras civiles de Granada

[1]) Bö IV, 204 ff. Sie erschien zuerst in Beckers „Erholungen“ 1796. Friedrich fand es „dreimal neunfach bedauernswürdig“, daß dieses „Juwel“ den Horen entrissen wurde.

des Ginés Perez de Hita entlehnt,[1]) auf die er wohl durch die von Herder daraus übersetzten romanzen und die in Bertuchs „Magazin" aus dem werke gegebenen proben aufmerksam geworden war. Ohne mit Nicolaus Antonio das buch für einen roman zu halten, protestiert er jedoch gegen Bertuchs das ganze als eine historisch treue erzählung betrachtende behauptung. Auf grund seines eingehenden studiums kommt er zu der überzeugung, daß das werk zwar auf historischem boden sich aufbaue und vieles „unstreitig treu historisch" erzählt sei, ein großer teil des erzählten jedoch „für Dichtung" gehalten werden müsse.[2])

Für unsere erzählung kommt nur der erste, 1595 erschiene teil des werkes in betracht: der zweite dürfte bei der seltenheit seines druckes Schlegel kaum vorgelegen haben. In siebzehn kapiteln wird uns hier die geschichte des unterganges Granadas durch die unaufhörlichen kämpfe und zerwürfnisse zwischen den beiden mächtigsten geschlechtern, den Zegris und Abencerragen, vor augen geführt. Eine einheitliche haupthandlung liegt nicht vor. Fast jedes der siebzehn kapitel stellt eine geschlossene episode dar. Ein breiter raum ist den kämpfen zwischen maurischen und christlichen rittern gewidmet. Daneben entwirft der verfasser uns ein durch eine reihe anmutiger liebesszenen verschönertes bild von den glänzenden festen und turnieren, die unter den prachtliebenden maurischen königen von Granada stattfanden. Hineinverwebt in die erzählung hat Perez eine große anzahl romanzen, die, größtenteils nicht von ihm selbst herrührend, in klarer, einfacher sprache die geschilderten ereignisse noch einmal rekapitulieren. Das beherrschende hauptmotiv stellt jedoch die

[1]) Der vollständige, etwas lange titel lautet: Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes, caballeros moros de Granada; las civiles guerras que hubo en la Vega entre moros y cristianos, hasta que el rey Don Fernando V. la ganó; aora nuevamente sacada de un libro arábigo, cuyo autor de vista fué un moro, llamado Aben-Amin, natural de Granada, tratando desde su fundación.

[2]) Schlegels ansicht entspricht der heutigen stellung der kritik. Vgl. Ticknor II, 228 f., Lemcke I, 262. Bibl. de aut. esp. III, XXXIV: *es una pura novela fundada sobre un hecho real, pero estremadamente alterada en todas sus circonstancias.*

unheilbringende feindschaft zwischen den Zegris und Abencerragen und ihrem beiderseitigen anhange dar, die den schließlichen verlust Granadas im gefolge hatte. Eine reihe von vorfällen, die Perez ausführlich schildert, Schlegel aber nur teilweise wiedergibt, hatten diesen zwist hervorgerufen. Seinen höhepunkt erreichte er, als die Zegris in ihrem hasse gegen die Abencerragen die person der königin Morayzela mit diesen in verbindung brachten und dadurch den könig für sich gewannen. Diese hauptepisode hat Schlegel zum mittelpunkt seiner erzählung gemacht. Eine inhaltsangabe, die schon äußerlich das verhältnis der erzählung zur vorlage durch den druck zum ausdruck bringt, möge der erörterung dieses verhältnisses vorangehen.[1])

Die erzählung hebt an mit der schilderung des zustandes Granadas in den letzten jahren vor dem übergang der stadt in die hände der Spanier. Muley Hassan ist abgesetzt, sein sohn Abu Abdallah hat den thron bestiegen. Unter den zweiunddreißig edlen geschlechtern der stadt ragen besonders die Abencerragen hervor, die im bunde mit den Alabasen, Zegris, Mazas und Gomelen den jungen prinzen auf den thron gehoben hatten und seine haupstütze bildeten. Glänzende feste, stiergefechte, turniere und andere waffenübungen feierten dieses ereignis, während dessen der alte abgesetzte Muley Hassan einsam und verlassen in den öden hallen der Alhambra weilte (Gin. Per. III, Bö IV, 204—205).

Ein exkurs über den rittergeist der Araber in Spanien im gegensatz zu dem christlich-europäischen geist unterbricht hier die fortlaufende erzählung (Bö IV, 206—207).

Diese die thronbesteigung begleitenden festlichkeiten nährten den seit langem bestehenden zwist zwischen den beiden mächtigsten geschlechtern Granadas, den Abencerragen und Zegris. Geschlechter und volk spaltete er in zwei lager, er veranlaßte eine reihe von gewalttaten und führte letzten endes zu einer furchtbaren verschwörung.

[1]) Die in kleinem druck gegebenen ausführungen bezeichnen die eigenen zutaten und ergänzungen Schlegels. Hinter jedem abschnitt sind die entsprechenden kapitel der vorlage bezw. die seiten der Schlegelschen erzählung angegeben.

Die durch ihre freigebigkeit und güte beim volke allgemein beliebten Abencerragen erregten durch ihre machtstellung, die sie in ihren wahlsprüchen und sinnbildern offen und in herausfordernder weise zur schau trugen, die eifersucht der Zegris und ihres anhanges (Gin. Per. III, Bö IV, S. 207—208). „Nach manchen erbitterten Vorfällen" (Gin. Per. V) suchten diese auf eine unritterliche weise sich zu rächen. Bei einem festlichen turnier versahen sie sich insgeheim mit scharfen lanzen, um in der hitze des kampfspiels ihre gegner zu töten. Doch die Abencerragen, vorher gewarnt, hatten ihre vorsichtsmaßregeln getroffen, und Mahomed Zegri, das oberhaupt des geschlechts, büßte den tückischen verrat mit dem tode (Gin. Per. VI, Bö s. 208).

Die hierdurch gesteigerte erbitterung machte sich bei einem andern vorfall bald bemerkbar. Albayaldos, ein mohrischer ritter, hatte den großmeister des ordens von Calatrava zu einem zweikampfe gefordert (Gin. Per. X). Die bemühungen des tapfern Muza, des natürlichen sohnes Muley Hassans, den zweikampf zu vereiteln, blieben erfolglos. Er endigte mit einer tödlichen verwundung des mohren, der in seiner todesangst noch den wunsch äußerte, ein christ zu werden, und von dem großmeister, seinem gegner, getauft wurde (Gin. Per. XI, Bö IV, 209). Infolge dieses vorfalles verweigerten die Zegris dem verstorbenen ein ehrenhaftes begräbnis, während die Abencerragen, die ihn zu verteidigen suchten, sich den vorwurf zuzogen, sie seien insgeheim christlich gesinnt. Bei der trauerfeier kam es zu tätlichkeiten, in deren verlauf sechs ritter der Zegris das leben einbüßten, während die Abencerragen mit bloßen verwundungen davonkamen. Die erbitterung der Zegris war hierdurch aufs höchste gestiegen, und der bruder des getöteten Mahomed Zegri entwickelte auf einem familientag einen verräterischen plan, um mit hilfe des königs Abu Abdallah sich an den Abencerragen zu rächen (Gin. Per. XII. Bö IV, 209—210).

Gelegenheit, den könig für die ausführung ihres racheplans zu gewinnen, bot sich bald darauf. Als der könig einst auf einem seiner lustschlösser weilte und kein Abencerrage in seiner nähe war, spiegelte der sprecher der Zegris ihm vor, die Abencerragen hätten die absicht, ihn des thrones

zu berauben und einen aus der eigenen mitte zum könig zu erheben. Die königin Morayzela selbst sei in die verschwörung verwickelt und unterhalte ein heimliches liebesverhältnis mit einem Abencerragen. Der könig, der ihren verleumdungen willig glauben schenkte, war außer sich vor zorn und ging bereitwilligst auf ihren plan ein, die Abencerragen insgeheim zu ermorden, um den mächtigen anhang dieses geschlechtes damit vor eine geschehene tatsache zu stellen. Der königin solle gestattet sein, sich nach den bestehenden gebräuchen zu verteidigen und verfechter ihrer ehre aufzustellen. Zwei Zegris und Gomelen erboten sich, ihr leben für die wahrheit ihrer beschuldigung einzusetzen.

Gleich am folgenden tage nach der rückkehr in die hauptstadt schritt der könig mit den Zegris zur ausführung seines racheplans. Heimlich ließ er die Abencerragen in den löwenhof der Alhambra rufen, wo sie sogleich enthauptet wurden. Als schon sechsunddreißig Abencerragen diesem verräterischen plan zum opfer gefallen waren, bemerkte ein page, der seinem herrn nachgeschlichen war, diese blutige szene und gab den übrigen Abencerragen nachricht. Man ahnte sogleich in den Zegris die urheber des verrats. Muza ließ lärm blasen; das ganze volk geriet in aufruhr, als es die ursache erfuhr. Man stürmte auf die Alhambra, drang in den löwenhof und mordete fünfhundert Zegris samt ihrem anhange. Nur der könig und einige wenige ritter vermochten sich zu retten. An seiner stelle wurde von einer reihe von geschlechtern der alte Muley Hassan wieder zum könig ausgerufen. Abu Abdallah hatte sich in eine moschee geflüchtet, aus der ihn später sein halbbruder Muza in seinen palast zurückführte. Muza teilte auch der königin diese vorfälle mit. Ohne zu ahnen, daß sie den eigentlichen anlaß hierzu bildete, begab sie sich sogleich zu ihrem gemahl, war aber schmerzlich betroffen, als man ihr den zugang zu ihm verwehrte. Traurig begab sie sich in ihr schlafgemach (Gin. Per. XIII, Bö IV, 211—219).

Beim auskleiden half ihr an diesem abend eine christliche gefangene, die man, ohne daß sie schön war, ihrer besseren erziehung und ihres sanften wesens halber an den hof gezogen hatte. Esperanza de Hita, so hieß die christliche gefangene, erkundigte sich teilnehmend nach dem befinden ihrer herrin, da sie ihre trauer bemerkte, erhielt aber nur seufzer zur antwort. Sie bat darauf

um die erlaubnis, bei ihr wachen zu dürfen; doch wünschte Morayzela, allein gelassen zu werden. Trotzdem bemerkte sie nach einiger zeit ihre sklavin traurig am fuße ihres bettes auf dem boden sitzen. Die königin hatte jetzt gegen ihre gegenwart nichts mehr einzuwenden, ließ sich einen kühlenden trank reichen und verfiel dann in einen ängstlichen schlummer (Bö IV, 219—220).

Am nächsten tage versammelte der junge könig seine ritter und suchte sich vor ihnen zu rechtfertigen, indem er die königin des ehebruchs und der treulosigkeit zieh. Lauter widerspruch erhob sich. Rede und gegenrede folgten aufeinander, bis schließlich Muza einen gerichtlichen zweikampf vorschlug, der die entscheidung herbeiführen sollte. Die königin wurde herbeigeholt, und Muza trug ihr die gegen sie erhobene anklage vor. Mit unnachahmlicher würde verteidigte sie sich gegen die schändlichen verleumdungen und erklärte am schlusse, sie hoffe ritterliche verteidigung zu finden. Wo nicht, so unterwerfe sie sich willig dem ausspruch des gesetzes: nach dem verlust der ehre werde ihr der tod willkommen sein. Zahlreiche ritter boten ihr daraufhin ihre dienste an; doch ließ sie allen eine bedenkzeit von fünfzehn tagen innerhalb der ihr zugestandenen doppelten frist (Gin. Per. XIV. Bö IV, 220—224).

Muza, der die königin zu dem ihr als gefängnis angewiesenen turme hinbegleitete, gab ihr, als er sich mit ihr allein sah, aufklärung, warum er sich nicht als ihr verteidiger angeboten habe. Er sei vom könige zum schiedsrichter ernannt, und schlage er dies angebot aus, so stehe zu befürchten, daß ein ritter vom anhange der Zegris hierzu gewählt werde (Bö IV, 224—225).

Die kämpfe in Granada hatten mit dem gegenseitigen blutbad noch nicht ihr ende erreicht. Der alte Muley Hassan drang eines tages an der spitze seiner leute in die Alhambra, vertrieb seinen sohn und residierte fortan an seiner stelle auf der burg. Um die bestehende verwirrung noch zu steigern, stellte eine dritte partei einen oheim Abu Abdallahs als thronnachfolger auf. Muza vermittelte zwischen allen drei parteien und bewog schließlich die von Abu Abdallah geächteten Abencerragen, die ein haupthindernis des friedens bildeten, freiwillig Granada zu verlassen. Unter mitnahme aller beweglichen habe und unter allgemeiner teilnahme des volkes verließen sie die stadt und begaben sich zu könig

Ferdinand, der sie mit offenen armen aufnahm (Gin. Per. XIV, Bö IV, 225—227).

Die königin merkte nichts von diesen begebenheiten. Mit einigen damen ihres hofes und der christensklavin Esperanza de Hita, die ihr mehr und mehr zur freundin wurde, wartete sie geduldig ihres schicksals. Esperanza de Hita war die tochter eines edelmannes, der kurz vor ihrer geburt starb. Die mutter hatte darauf das gelübde getan, ihr kind der kirche zu weihn, und in diesem sinne hatte sie es erzogen. Als der zeitpunkt ihrer einkleidung gekommen war, geleiteten ein alter oheim und seine söhne sie zum kloster, wurden jedoch unterwegs von mohrischen rittern angefallen und nach tapferer gegenwehr überwältigt. Esperanza wurde gefangen genommen und der königin zugesandt. Ruhig verrichtete sie fortan ihre obliegenheiten, hielt sich jedoch fern von ihren gefährtinnen und lebte in ihrer freizeit ganz ihren religiösen neigungen. Eines abends sang sie wieder eins ihrer lieder zu ehren der jungfrau Maria, welches von Morayzela vernommen wurde. Das lied gefiel der königin und sie erkundigte sich am nächsten tage danach. Dieser vorfall gab Esperanza gelegenheit, von ihrem christlichen glauben zu reden. Die königin fand gefallen an dieser unterhaltung, die unterredungen wiederholten sich und allmählich wurde die königin so mit dem christlichen glauben vertraut, daß sie den entschluß faßte, wenn sie aus ihrer not errettet werden sollte, christin zu werden (Bö IV, 227—229).

Unterdessen gestaltete sich ihre lage immer schwieriger. Die frist von dreißig tagen verstrich, ohne daß sich verteidiger ihrer ehre gefunden hätten. Angesichts dieser notlage begab sich Muza zu ihr und erklärte, er werde die frist um weitere fünfzehn tage verlängern lassen und, wenn sich kein verteidiger ihrer ehre einfinden sollte, selbst ihre verteidigung übernehmen. Dies lehnte sie namentlich mit rücksicht auf ihre freundin Zelima, die zu Muza in heißer liebe entbrannt war, ab. Auch glaubte sie nicht, daß ihr eine längere frist zugestanden werden würde, und so, den sicheren tod vor augen, beschloß sie, selbst ihrem leben ein ende zu machen und sich mittels einer schere die adern zu öffnen.[1])

Sie nahm abschied von ihren beiden freundinnen, verteilte ihre juwelen unter sie und schenkte Esperanza die freiheit. Doch diese beschwor sie, noch nicht alle hoffnung aufzugeben.

[1]) Bei Perez de Hita will sich Morayzela mittels eines dolches töten. Die kleine nebenepisode, wie sie sich von Esperanza die schere zu verschaffen weiß, ist erfindung Schlegels.

Betend verbrachte sie die nacht bei der königin und endlich glaubte sie einen ausweg aus allen nöten gefunden zu haben.

Es war in jenen zeiten nichts ungewöhnliches, daß christliche ritter mit maurischen kämpften. So hatte vor nicht langer zeit der großmeister des ordens von Calatrava, Don Rodrigo Tellez Giron, mit Muza einen zweikampf ausgefochten, ein ereignis, das in manchen romanzen besungen wurde.[1])

Esperanza riet daher der königin, sich an einen freund ihrer mutter zu wenden, Don Juan Chacon. Nach einigen bedenken willigte die königin hierin ein. Als Muza ihr die kunde von der verlängerung der frist gebracht und den vorschlag Esperanzas gebilligt hatte, schrieb diese an Don Juan Chacon und bat ihn, die verteidigung der königin zu übernehmen. Die antwort ließ nicht lange auf sich warten, und Don Juan Chacon versprach, an dem für den zweikampf festgesetzten tage in Granada einzutreffen (Gin. Per. XIV, Bö IV, 234—240).

Der tag erschien. Die ganze stadt war in aufruhr. Muza nebst zwei anderen richtern begleitete die königin durch die dichtbelebten straßen zum platze, wo der zweikampf stattfinden sollte. Mit lärmender kriegsmusik erschienen die vier Zegris im prächtigen aufzuge. Einige stunden verflossen, ohne daß sich verteidiger der königin zeigten. Endlich erschienen die vier christlichen ritter, zur vorsicht als Türken verkleidet, und erklärten, sie würden die verteidigung der königin übernehmen. Ihr selbst gaben sie sich heimlich zu erkennen (Gin. Per. XV, Bö IV, 240—242).

Es war Don Juan Chacon nicht schwer gefallen, drei andere ritter für seinen plan zu gewinnen, sobald er ihnen eröffnet hatte, daß die königin zum christentum übertreten wolle, und so waren sie, ohne wissen des königs, aufgebrochen. Die verkleidung hatten sie teils der größeren sicherheit, teils der geheimhaltung des abenteuers wegen gewählt (Gin. Per. XIV, Bö IV, 242—243).

Der vierfache kampf, der sich jetzt entspann, war langwierig und blutig. Die Zegri fochten wie verzweifelte; aber

[1]) Schlegel schildert dies ereignis in aller kürze nach Gin. Per. IV, wo sich auch die übersetzte romanze findet.

schließlich sank einer nach dem anderen tödlich verwundet zu boden und bekannte seine schändliche lüge.

Die christlichen ritter brachen schon am nächsten tage, als ihre wunden kaum verbunden waren, reich beschenkt wieder auf, ehe ihre abwesenheit bemerkt werden würde (Gin. Per. XV, Bö IV, 243—244).

Die in ihrer ehre wiederhergestellte königin trat bald darauf zum christentum über. Sie erhielt bei der taufe den namen Donna Isabel de Granada und heiratete einen spanischen edelmann (Gin. Per. XVII, Bö IV, 244).

Esperanza fand ihre mutter noch am leben, aber im kloster, wohin sie sich an ihrer tochter statt begeben hatte und wo beide fortan den rest ihres lebens gemeinsam verbrachten.

Muza und Zelima vermählten sich und nahmen gemeinsam den christlichen glauben an (Gin. Per. XVII, Bö IV, 245).

Schlegel schliefst die erzählung mit einigen bemerkungen über die weiteren schicksale Abu Abdallahs und die traurige rolle, die er während dieser begebenheiten spielte.

Wie aus der hier gegebenen anordnung hervorgeht, hat Schlegel sich größere abweichungen von dem gange der erzählung des Ginés Perez erlaubt. In allem historisch bedeutsamen hat er sich an die quelle gehalten. Im übrigen hat er, wie er selbst am schlusse seiner erzählung angibt,[1]) nicht nur abkürzungen und umstellungen vorgenommen, sondern, um dem ganzen mehr zusammenhang und innere wahrscheinlichkeit zu geben, auch nebenumstände erfunden.

Entlehnt hat er der erzählung des Ginés Perez in der hauptsache nur die die feindschaft zwischen Abencerragen und Zegris betreffenden kapitel (Gin. Per. VI, X, XI) und dann vorzüglich kapitel XIII, XIV und XV, wo die königin Morayzela im mittelpunkt der handlung steht. Alle nebenepisoden, die nicht unmittelbar zur haupthandlung in beziehung stehen, hat er ausgeschaltet (Gin. Per. IV, V, VI soweit die geschichte des Zaida und der Zaida erzählt wird, VII, VIII, IX, ebenso am schlusse kapitel XVI, wo uns der verlust

[1]) Bö IV, 247.

Granadas berichtet wird). Auf einzelne episoden hat er im laufe seiner erzählung zurückgegriffen, so auf die in kapitel IV erzählte geschichte des zweikampfes zwischen Muza und dem großmeister des ordens von Calatrava (Bö IV, 238—239). Umstellungen wurden namentlich durch die ausgestaltung der schicksale Esperanzas de Hita, die Ginés Perez nur nebenher erwähnt, notwendig. Daneben hat er am schluß eine umstellung vorgenommen, um die handlung dramatischer zu gestalten (Bö IV, 240: „Der Tag erschien . . .", wo er einen teil des kapitels XV dem XIV. kapitel vorausgehen läßt).

Von eigener erfindung, ohne bezugnahme auf die quelle, ist zunächst die nicht gerade geschickt eingeflochtene reflektierende betrachtung über arabisch-heidnischen und christlich-europäischen rittergeist.

Eine ganz wesentliche neugestaltung hat die gestalt der Esperanza de Hita erfahren. Ginés Perez berichtet nur einmal in parenthese von einer *„doncella cristiana, llamada Esperanza de Hita, la cual era natural de la villa de Mula, y llevándola su padre y cuatro hermanos á Lorca á desposarla, fueron salteados de moros de Tirieza y Jaquena, defendiéndose los cristianos, mataron más de diez y seis moros. La doncella fué cautiva y presentada al rey, y el la dió á la reina por ser hermosa y discreta"*. Unter teilweiser benutzung dieser angaben entwirft Schlegel uns ein in allen wesentlichen zügen ihm angehörendes bild von der jugend Esperanzas. Er empfand die unwahrscheinlichkeit einer bekehrung der königin durch eine derartig als nebenfigur eingeführte christensklavin. So schildert er sie uns als tochter eines landedelmannes, der kurz vor ihrer geburt gestorben ist. Immer in hinblick auf die später von ihr zu vollziehende bekehrung der königin läßt er ihr eine tiefreligiöse erziehung geben, die durch das gelübde der mutter motiviert wird. Während er so ihr ganzes bildungsniveau hebt, um sie für ihre aufgabe geeigneter erscheinen zu lassen, schildert er sie äußerlich im gegensatz zum original, das sie als *„muy hermosa"* bezeichnet, als „nicht schön".[1]) Der bericht über ihre gefangennahme hat nur eine

[1]) Bö IV, 219.

ausgestaltung im sinne des Ginés Perez erfahren. Dagegen ist die bekehrung der königin, so wie Schlegel sie uns schildert, seine eigene erfindung. Er läßt langsam und allmählich den bekehrungsprozeß sich im herzen der königin unter der einwirkung Esperanzas vollziehen. Ganz anders bei Ginés Perez. In höchst dramatischer weise vollzieht sich bei ihm die bekehrung in folgender weise:

Muza hat der königin die kunde gebracht, daß sich kein ritter zu ihrer verteidigung bereitgefunden hat, daß aber die frist in anbetracht der unruhen in Granada um weitere fünfzehn tage verlängert ist.[1]) Traurig zieht sich hiernach die königin in ihr schlafgemach zurück und beklagt in einem liede ihr geschick:

*„Fortuna, que en lo escelso de tu rueda*
*Con ilustrada pompa me pusiste!*
*¿Por qué de tanta gloria me abatiste?“*

Sie schließt mit dem vorsatz:

*„Mas aunque falte el áspid á mi medio.*
*Yo romperé mis venas y la sangre,*
*Haré que en abundancia se desangre,*
*De suerte que el morir me sea remedio.“*

Sie ruft Zelima und Esperanza, nimmt abschied von ihnen, zieht dann in ihrer gegenwart einen dolch hervor, um sich zu töten. Da tritt plötzlich Esperanza auf sie zu und vollbringt das bekehrungswerk an ihr. In *versos sueltos* wird uns diese szene vom dichter geschildert:

*„Hermosísima Sultana, no te aflijas,*
*Ni á las lágrimas dés tus lindos ojos,*
*Y pon en Dios immenso tu esperanza,*
*Y en su bendita Madre, y de esta suerte*
*Saldrás con vida, junto con victoria,*
*Y á tu enemigo acerbo en este instante*
*Verás atropellado duramente.“*

Esperanza schildert ihr dann die wunderbare geburt des heilandes, sein leben und wirken auf erden, und ihre worte wirken so überzeugend auf das herz der königin, daß diese

[1]) Bei Schlegel ist die frist noch nicht verlängert. Dadurch erscheint der sich daran anschließende selbstmordversuch nicht so unmotiviert wie bei Ginés Perez.

plötzlich in begeisterten worten ihren entschluß, christin zu werden, kundgibt. Mit ihren worten:

*„Y en Dios confio*
*Por su bondad immensa, que me saque*
*De tan terribles males á buen puerto“*

schließt diese szene.

Man kann dieser darstellung des Ginés Perez dichterische vollendung und dramatische lebendigkeit nicht absprechen. Auch insofern verdient sie den vorzug vor der Schlegelschen, als der selbstmordversuch der königin vor ihre bekehrung fällt, diese sich erst daran anschließt und der christliche glaube so gewissermaßen als lebensretter erscheint, während bei Schlegel der entschluß der königin, sich zu töten, nach ihrer bekehrung fällt, als schon „ein erhebender Glaube, eine lindernde Zärtlichkeit“ sie beseelte. Dagegen hat die Schlegelsche darstellung den vorzug der größeren wahrscheinlichkeit. Planmäßig wird die bekehrung der königin vorbereitet und ganz allmählich, ohne jeden übernatürlich erscheinenden vorgang, vollzieht sich ihre hinwendung zum christentum.

Auch die ferneren schicksale Esperanzas nach ihrer freilassung, ihre rückkehr ins kloster zu ihrer mutter gehören der freien erfindung Schlegels an. Ginés Perez berichtet nur: *„La hermosa reina dió libertad á su criada Esperanza de Hita, y muchas y muy ricas joyas, y la envió á Mula, de donde era natural, al cabo de siete años de cautiverio“.*

Neben der ausgestaltung der gestalt Esperanzas und ihrer bekehrung der königin finden sich noch einzelne kleine änderungen in der erzählung Schlegels gegenüber der vorlage, teils um eine kürzung herbeizuführen, teils um dem ganzen mehr wahrscheinlichkeit zu geben. (Vgl. Schlegels darstellung Bö IV, 211 mit der darstellung des Ginés Perez, kapitel XIII, und ebenso Bö IV, 214 mit Gin. Per. XIII).

Wo es anging, hat Schlegel die charakteristik der handelnden personen vertieft und die motive verstärkt. So hat besonders, von Esperanza natürlich abgesehen, die gestalt des Abu Abdallah und der Morayzela eine vertiefung erfahren (vgl. Bö IV. 216. 220. 222). Auch die sympathische gestalt Muzas hat gegenüber der vorlage nichts an ritterlichkeit und adel der gesinnung verloren. Das kolorit hat Schlegel nicht

voll zu wahren gewußt. Dazu ist seine darstellung zu kurz und gedrängt.

Der schluß läßt ziemlich unbefriedigt. Allzusehr tritt das rein historische element hervor. Auch eine gewisse übereilung in der darstellung ist unverkennbar.

Als ganzes ragt die erzählung, weder dem inhalt noch der darstellung nach, über das mittelmaß heraus. Die sprache ist einfach, klar, ohne jeden dichterischen schwung. Der innere zusammenhang zwischen Schlegels ergänzungen und der erzählung des Perez bleibt nicht immer gewahrt.

Schlegel scheint die erzählung nie zu seinen bedeutenden leistungen gerechnet zu haben. Er gedenkt ihrer an keiner stelle seiner aufzeichnungen. Bei der fülle von erscheinungen dieser art fand sie auch wenig beachtung.[1]) Friedrich Schlegel in seinem jugendlichen übereifer war von der erzählung höchst entzückt. „Was für ein allerliebstes Märchen hast Du geschrieben, allerliebstes Brüderchen?“ schreibt er ihm kurz nach empfang der erzählung. „Es duftet wie Pomeranzen und Jasmin und gleitet so sanft hinunter wie eine liebliche Musik. Wem gebe ich nur den Kranz, der Morayzela oder Esperanza? Sie mögen ihn teilen oder auch beide ganz nehmen.“[2]) Einige tage später urteilt er jedoch schon wesentlich kühler.[3]) „Es ist wahr,“ schreibt er, „daß das Interesse für Morayzela und Esperanza, welches mir die erste Hälfte eingeflößt hatte, durch die fatale Wendung ganz verloren geht. Die Beschreibung des Turniers indessen gefiel mir sehr wohl, und ich kann das Produkt, obgleich es sehr unartig ist, doch nicht für mittelmäßig gelten lassen“,[4]) und vierzehn tage später spielt er noch einmal auf den schluß an und meint, daß wohl jeder leser „das Unbefriedigende in dem Ende“ fühlen müsse.[5])

[1]) Vgl. Jenaer Allgemeine Literaturzeitung 1797, bd. III, und Neue allgemeine deutsche Bibliothek XXXI, 1, s. 198, Jahrg. 1797.

[2]) Walzel s. 249. Der undatierte brief Friedrichs stammt aus der wende des jahres 1795—1796.

[3]) Walzel s. 251.

[4]) Hiernach scheint man in Friedrich nahestehenden kreisen dieses urteil gefällt zu haben.

[5]) Walzel s. 257.

Schlegels dichterische produktion ist von seinen spanischen studien nur in geringem maße befruchtet worden. Wir stoßen hauptsächlich auf rein formelle einwirkung, und auch hier bevorzugt er die gangbareren italienischen strophenformen gegenüber den vielfach gänzlich unbekannten, eigenartigen formen der spanischen poesie. Am frühesten und häufigsten verwendet hat er die romanze.

Direkt unter spanischem einfluß, nicht nur formell, sondern auch inhaltlich, steht die romanze „Die Erhörung".[1]) Wüßte man nicht von Schlegel selbst, daß sie seiner eigenen erfindung entstammt, man wäre geneigt, sie für eine übersetzung zu halten, so sehr hat er den spanischen mustern ihre eigentümliche sprache und nationale färbung abgelauscht. Das motiv ist kein ungewöhnliches. Es ist der schmachtende liebhaber, der von seiner angebeteten schließlich erhört wird. Die romanze erschien gemeinsam mit den drei übersetzten romanzen 1792 in Bürgers Musenalmanach, jedoch gesondert von ihnen. Schlegel legte selbst wert darauf, sie nicht zusammen gedruckt zu sehen; „sie ist von meiner eigenen Erfindung, und sie möchte sonst auch für eine Übersetzung gehalten werden," bemerkt er in einem briefe an Bürger.[2])

In der form hat sich Schlegel, ebenso wie in den übersetzungen aus jenem jahr, noch nicht an das assonierende romanzenschema gehalten. Sie ist zwar abgefaßt im versmaß der romanzen, in vierfüßigen trochäen, zeigt sonst aber den in der spanischen romanzenpoesie sehr seltenen assonierenden vollreim, und zwar ohne daß eine bestimmte assonanz festgehalten wäre (schema: *a b c b d e f e* etc.).

Neben dieser unmittelbar unter spanischem einfluß entstandenen romanze besitzen wir von Schlegel einige romanzendichtungen, die nur in der form sich an spanische vorbilder anlehnen. „Leonardo da Vinci", mit dem untertitel „Romanze", 1799 entstanden, zeigt noch dieselbe form wie „Die Erhörung": assonierenden, mit jeder copla wechselnden vollreim.[3]) Erst die späteren romanzen zeigen, wohl infolge der schulung an

[1]) Bö I, 203.
[2]) Strodtm. IV, 126. Brief Schlegels vom 2. Juli 1791.
[3]) Bö I, 220.

Calderon, die eigentlich spanische romanzenform. „Fortunat“[1]) hat eine streng durchgeführte männliche *a*-assonanz, „Das tierische Publikum“ aus der „Ehrenpforte“[2]) eine weibliche *au-e*-assonanz.[3])

An die romanzen schließen sich einige gedichte Schlegels in glossenform. Drei von ihnen variieren allein das einem Tieckschen liede entnommene thema „Liebe denkt in süßen Tönen ... “.[4]) Entstanden sind sie zur zeit des höhepunktes seiner spanischen studien, im jahre 1802. In ihnen den einfluß einer in Calderons „El mayor encanto amor“ sich findenden glosse zu vermuten,[5]) ist hinfällig. Wie alle echten glossen sind sie in dezimen abgefaßt in dem gewöhnlichen schema dieser strophenform: *a b b a a c c d d c*. Eine vierte glosse findet sich unter den „Scherzhaften Gedichten“ und betitelt sich „Philosophische Lektion“.[6]) Gebaut ist sie wie die vorhergehenden glossen.

Neben diesen echten glossen besitzen wir von Schlegel noch zwei freie variationen, „Lied“[7]) und „Philosophische Lektion“.[8]) Beide sind ähnlich wie die von ihm in den „Blumensträußen“ übersetzten lieder des Camoens gebaut und verhältnismäßig spät entstanden, das erste wohl 1803, das zweite erst 1808.[9])

Neben den romanzen und glossen finden sich unter Schlegels gedichten noch vereinzelt lieder, die formell und teilweise auch in der sprache an spanische vorbilder angelehnt sind. Hierher gehört vor allem das lied, welches Esperanza in der erzählung „Morayzela“ in den mund gelegt ist und das den anstoß zur bekehrung der königin gibt. Wie die Esperanzaepisode in allen ihren wesentlichen bestandteilen, so ist auch dieses lied eine originaldichtung Schlegels, keine übersetzung, wie Hügli

[1]) Bö I, 229. [2]) Bö II, 332.

[3]) Einzelheiten siehe bei Hügli s. 60—62.

[4]) Bö I, 141 ff., wo auch drei andere glossen über dasselbe thema, eine von Friedrich und zwei von einer freundin Schlegels, sich gedruckt finden. Von Wilhelm Schlegels glossen erschienen die beiden ersten in der „Europa“ 1803, die dritte veröffentlichte Böcking aus seinem nachlasse.

[5]) Münnig s. 46. [6]) Bö II, 229.

[7]) Bö I, 31. [8]) Bö I, 282.

[9]) Über einzelheiten der form vgl. Hügli s. 79.

annimmt.[1]) Ganz deutlich geht aus dem inhalt hervor, daß es von Schlegel herrührt, da er in dem liede auf von ihm selbst erfundene tatsachen anspielt. Dem aufbau nach kann man es als eine aus der glosse hervorgegangene form ansehen.[2])

In quintillen abgefaßt ist das gedicht „Glaube".[3]) Es besteht aus achtzehn strophen, die das gewöhnliche quintillenschema *a b a a b* zeigen. Eine spanische form stellt schließlich auch der wechselgesang in stanzen „Nicon und Heliodora" dar, aus dem jahre 1799.[4])

Inhaltlich in unmittelbarer anlehnung an seine spanischen studien enstanden sind eine reihe sonette, die sich zumeist unter der rubrik „Gemälde" finden. Sie stammen größtenteils aus der zeit des besuches Tiecks in Jena, 1799. Wie Köpke berichtet,[5]) entstand damals „ein großer Teil jener Sonette, in denen Schlegel ältere Dichter und Meister der Kunst feierte". Hierher gehören zunächst sechs sonette, die er unter dem titel „Cervantes" zusammengefaßt hat.[6]) Sie erschienen zuerst 1800 in seinen „Gedichten". Dieser sonettenzyklus behandelt „Sein Leben" (I), „Galatea" (II), „Das Trauerspiel Numancia" (III), „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda" mit dem untertitel „Eine nordische Geschichte" (IV), „Don Quijote de la Mancha" (V), und „Die Reise auf den Parnaß" (VI).

Alle sind bedeutsam für Schlegels stellung zu Cervantes. Nebst einer gedrungenen poetischen inhaltsangabe finden sich in ihnen urteile über den wert der dichtungen und des dichters selbst.

Feine sitten, fromme gesinnung und ehrgefühl lobt er am menschen Cervantes, fruchtbare erfindung, dezente darstellung am dichter (I).

Das sonett „Galatea" ist ganz dem schäferartigen milieu des romans angepaßt: blauer himmel, grüne täler, heller strom in lieblicher landschaft. Sittige schäferinnen lassen leid- und

[1]) S. 79. [2]) Vgl. Hügli s. 79.

[3]) Bö I, 264. Von Hügli nicht erwähnt.

[4]) Bö I, 78. Hügli hält diese „Idylle" für eine italienische form. Doch vgl. man Schlegels eigene worte (Goethe und die Romantik I. 54): „Der Wechselgesang in Stanzen mit immer wieder anhebender Schlußzeile ist eine spanische Form".

[5]) S. 252. [6]) Bö I. 338 ff.

liebeslieder ertönen; die hirten erscheinen mit ihren herden und nähern sich ihrer geliebten. „Himmlisch, doch Kindlichem verwandt", so charakterisiert er den geist des ganzen. Das sonett schließt mit folgenden überschwänglichen versen:

„Fremd wären uns die feinsten Blumendüfte,
Wenn Galatea nicht sie uns beschriebe,
Die göttliche des göttlichsten Cervantes".

Ähnlich charakterisiert er „Das Trauerspiel Numancia". In zwei quartetten drängt er in bewundernswerter knappheit die ganze handlung zusammen.

Wohl am besten gelungen ist ihm das vierte sonett: „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda". In erhabener sprache läßt Schlegel den inhalt an uns vorüberziehen: „Aus wüsten Meeren und beeisten Zonen zieht ein Verhängnis .... ein sittsam Paar ... hin zu des Südens heiteren Regionen. Gekrönt mit Schönheit statt ererbter Kronen trennt ein Gelübd sie lang ...., bis sie begrüßt .... die Stadt, wo alle Glorien Christi thronen", um zum schluß den grundgedanken des werkes in folgenden versen zusammenzufassen:

„Zur Wallfahrt macht die Wellenfahrt des Lebens,
Ein sichrer Stab, den keine Zeiten wandeln,
Edler Mut, reine Lieb' und heil'ger Glaube".

Nicht minder anmutig schildert Schlegel die bedeutung des „Don Quijote" im fünften sonett. Die mischung von poesie und prosa, von ernst und scherz in diesem roman wird hervorgehoben. Aber auch die allgemeinere bedeutung des werkes kommt zu ihrem rechte:

„Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie,"

und so schwört Schlegel am schlusse:

„Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie".

Nicht so gut gelungen ist Schlegel das sechste sonett, „Die Reise auf den Parnaß", welches eine bloße inhaltsangabe bringt.

Gleichzeitig mit diesem sonettenzyklus entstand das sonett „Die Nebenbuhlerinnen", wo er die spanische und italienische

sprache und poesie als zwei rivalisierende schwestern einander gegenüberstellt:

„Zwei Schwestern lieb' ich, schwesterliche Schönen.
Die Einer hohen Mutter Züge tragen".

Beide fesseln ihn „mit ihrer Stimme Tönen", und jede scheint ihm krönenswert. „Entzündet" strebt er „ihnen nachzulallen". Doch vergebens. Er erkennt seine ohnmacht. es ihnen gleichzutun. und er schließt das sonett mit der rhetorischen frage:

„Wer kann den ölbekränzten Betis wallen
Durch deutsche Fluren heißen, und, her über
Die Alpen, Welschlands Pomeranzendüfte?"

Der zeit seines Calderonstudiums entstammt das sonett „An Calderon",[1]) welches ebenso wie sein kurz vorher erschienener aufsatz „Über das Spanische Theater" ihn ganz „in seiner Dichtung Labyrinth" versunken zeigt, wenn auch über seinem sonett nicht jener märchenhaft-phantastische zauber ruht wie über dem gleichnamigen sonett seines bruders Friedrich „An Calderon", den „Sonnenstrahl der Geister". „Edler, süßer Wein, durchs Feuer aus Calderons Werken gezogen". so charakterisiert Schelling W. Schlegels sonett.[2])

Ähnlich wie hier feierte er Calderon in seinem gedichte „An Friedrich Schlegel."[3]) welches er von Berlin aus 1802 an seinen in Paris weilenden Bruder richtete:

„Derweil dich Morgenblüte,
Medschnuns und Leilas Liebe
In Persiens Gärten zieht . . .
Hält auf Hispaniens Fluren
Am Manzanares-Ufer
Mein Calderon mich fest.
Phantastischer Naturen
Viel Labyrinthe schuf er,
Doch triumphier'nder ringen
Die Lieder noch, entschleiert
Mysterien er, und feiert
Sein Phönix-Opferfest;
Daß mich ihm nachzusingen
Die Sehnsucht nie verläßt".[4])

---

[1]) Bö I, 372, zuerst gedruckt in den „Blumensträußen".
[2]) Plitt I, 450. [3]) Bö I, 244.
[4]) Münnig glaubt auch (s. 45) spuren der bilderreichen poesie Calderons in den vier letzten zeilen der „Zueignung an die Dichter" (Bö III, 197) und in dem sonett „An den Dichter des Lacrimas" zu erkennen (Bö I, 370).

Seine eigene ohnmacht, die spanische poesie zu bewältigen und seine studien produktiv zu gestalten, über die form hinaus den eigentümlichen geist jener dichtung zum ausdruck zu bringen, kam Schlegel allmählich zu bewußtsein. Je stärker die neigung in ihm lebendig war, seine lieblinge, Cervantes und Calderon, nachzuahmen, desto mehr trat ihm sein dichterisches unvermögen vor augen. „Daß mich ihm nachzusingen die Sehnsucht nie verläßt", bekennt er noch 1802 in seinem gedicht „An Friedrich Schlegel". Aber schon 1803 war ihm das vergebliche seiner anstrengungen klar zu bewußtsein gekommen und resigniert fragt er am schlusse des sonettes „Die Nebenbuhlerinnen":

„Wer kann den ölbekränzten Betis wallen
Durch deutsche Fluren heißen . . .?"

## 5. Kapitel.

# Schlegels Verhältnis zur portugiesischen Literatur.

Das studium der portugiesischen sprache und literatur lag um die wende des 18. jahrhunderts in Deutschland noch sehr danieder. Der rezeptive charakter dieser literatur ließ sie, namentlich im drama, als ein anhängsel der spanischen erscheinen, und man suchte nicht bei ihr, was man bei der schwesternation in höherer vollkommenheit fand. Nur im epos wies sie eine schöpfung auf, der die spanische poesie bei ihrem mangel an epischem sinn nichts gleichwertiges an die seite zu stellen hatte. Camoens' Lusiade begründete Portugals literarischen ruhm. Auf ihn und sein werk bezieht sich daher auch fast alles, was wir an nachrichten über portugiesische literatur aus der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts — vorher geschieht ihrer in Deutschland kaum erwähnung — besitzen.

Der erste, der eingehendere nachrichten über portugiesische literatur gab, war Dieze. Dem bloßen namensverzeichnis portugiesischer dichter, selbst des Camoens, bei Velazquez fügte er eine reihe von anmerkungen über ihre werke nebst einzelnen kleineren proben hinzu, woran sich in den „Zusätzen" noch eine ausführlich gehaltene schilderung des lebens und der werke Camoens' sowie einiger anderer dichter schloß. Er trug sich sogar mit dem plan einer übersetzung und einer ausführlichen charakteristik der Lusiade,[1]) wie er auch ein

[1]) Vgl. Dieze s. 532.

„eigenes und so viel als möglich vollständiges werk über die portugiesische Poesie" beabsichtigte, ähnlich wie es später Bouterwek ausführte.[1])

Schon 1762 hatte Meinhard einzelne übersetzungsproben aus der Lusiade in prosa veröffentlicht,[2]) die Dieze „sehr schön" fand. Auch Jungs gab in der einleitung zu seiner vielgeschmähten, für die damalige zeit immerhin verdienstvollen „Portugiesischen Grammatik"[3]) nachrichten über Camoens und die Lusiade nebst einer prosaischen übersetzung der episode von Ines de Castro. Was er sonst über portugiesische literatur brachte, schöpfte er größtenteils aus der Bibliotheca Lusitana des abts Diogo Barbosa Machado.

Demgegenüber bildete die von Siegmund von Seckendorf herrührende übersetzung des ersten gesanges der Lusiade im zweiten bande von Bertuchs „Magazin" einen großen fortschritt. Sie war in frei gebauten stanzen abgefaßt, stellt also den ersten versuch einer metrischen übertragung dar. Bertuchs „Magazin" brachte im ersten bande auch einige lyrische proben von Camoens, allerdings in sehr freier form, während der dritte dem drama gewidmete band zwei bearbeitungen der episode von Ines de Castro und eine komödie nach spanischem muster, die *„comedia do Bristo"* des Ferreira, enthielt. Eine zweite probe aus der Lusiade, ebenfalls in metrischer form, gab 1795 Ahlwardt im „Teutschen Merkur".

Von unbedeutenderen nachrichten wie denen Murrs abgesehen,[4]) enthalten vorstehende zeilen annähernd alles, was wir an übersetzungen und nachrichten über portugiesische literatur aus dem 18. jahrhundert besitzen.[5]) Der grund hierfür ist hauptsächlich in den mangelhaften literarischen hilfsmitteln jener zeit zu suchen. Nicht nur in Deutschland,

[1]) Vgl. Dieze s. 525.

[2]) In den „Gelehrten Beiträgen" der Braunschweiger Anzeigen 1762.

[3]) Portugiesische Grammatik, Frankfurt a. d. Oder 1778.

[4]) „Nachrichten, die neueste portugesische Literatur betreffend" im Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, teil 4. Murr glaubt „portugesisch" schreiben zu müssen, da die Portugiesen sich „Portugezes" nennen.

[5]) Bouterweks grundlegende Geschichte der portugiesischen Literatur erschien erst 1805.

auch im übrigen Europa wiesen die bibliotheken einen erschreckenden mangel an portugiesischen büchern auf. Klagt doch sogar Friedrich Schlegel von Paris aus seinem bruder, daß sämtliche bibliotheken außer Camoens „kaum einen oder zwei Dichter aufwiesen.“[1]) Was Friedrich in seinen „Beiträgen zur Geschichte der modernen Poesie“ über portugiesische literatur bringt, ist daher nur gering. Doch genügte es, um Wilhelms interesse für Camoens, der ihm bis dahin noch gänzlich unbekannt war, wachzurufen, zumal seine Berliner Vorlesungen gerade damals das studium der portugiesischen sprache und literatur forderten.

## 1.

Wilhelm Schlegels portugiesische studien setzen verhältnismäßig spät, in hinblick auf die Berliner Vorlesungen möchte man fast sagen zu spät, ein. Friedrich hatte sich schon 1801 die elemente des portugiesischen angeeignet und bald eine besondere vorliebe für die bisher vernachlässigte sprache und literatur dieses landes gewonnen. „Er ist ein eifriger Portugiese geworden, und enthusiastisch für des Camoens Lusiade eingenommen“, schreibt Wilhelm im august 1801 an Sophie Bernhardi.[2]) „Er hat auch mich sehr dazu ermahnt und versichert, mit meinem Spanischen könnte ich es in vierzehn Tagen soweit bringen.“ Schlegel lehnte es jedoch ab, sich mit dem portugiesischen jetzt schon zu befassen, jedenfalls wegen der ihn gerade damals stark in anspruch nehmenden vorbereitungen zu den Berliner Vorlesungen.

Erst zwei jahre später, 1803, setzen seine portugiesischen studien ein. Noch im ersten kursus seiner vorlesungen, im wintersemester 1801—1802, erklärte er, über das portugiesische nichts sagen zu können, da er keine kenntnis davon besitze.[3]) Ebenso sieht er sich im zweiten kursus bei besprechung des neuen epos zu dem geständnis gezwungen, daß er Camoens' Lusiade „nicht aus eigener Lesung kenne“.[4]) Der dritte

[1]) Walzel nr. 184, s. 514.
[2]) Holtei, Dreihundert Briefe II, 67.
[3]) B. V. I, 307.
[4]) B. V. II, 203.

kursus, der die romantische poesie behandelte, und in verbindung damit die „Blumensträuße“ nötigten ihn endlich zur erlernung des portugiesischen, zumal sein interesse durch die 1803 in der „Europa“ erschienenen „Beiträge“ seines bruders jedenfalls gestiegen war. Diese studien fallen also in den sommer 1803, in die zeit seiner arbeit an den „Blumensträußen“. Einen großen umfang haben sie nie erreicht, wie er denn auch dem portugiesischen nie jene schwärmerische verehrung entgegenbrachte wie sein bruder Friedrich.[1]) Selbst der dritte kursus seiner vorlesungen, dem doch die erlernung des portugiesischen vorherging, zeigt wenig spuren dieser tätigkeit. Als hauptergebnis seines kurzen studiums sind die in den „Blumensträußen“ vorliegenden übersetzungen zu betrachten, die namentlich in anbetracht der kürze des studiums eine hervorragende kenntnis des portugiesischen verraten.

Welche grammatik Schlegel seinen studien zugrunde legte, habe ich nicht ermitteln können. In erster linie dürfte wohl die englisch-portugiesische des Vieyra in frage kommen, ebenso wie er dessen wörterbuch benutzte.[2])

Mit den Berliner Vorlesungen hatten auch die portugiesischen studien ihr ende erreicht. Nicht einmal ein ganzes jahr hatten sie ausgefüllt. Angesichts dieser kurzen Dauer ist es nicht verwunderlich, daß die resultate nur gering sind, zumal auf literarhistorischem gebiete.

## 2.

Von einer bemerkung in den Wiener Vorlesungen abgesehen, beschränkt sich die ausbeute am kritischen äußerungen Schlegels über portugiesische literatur auf seine Berliner zeit

---

[1]) Vgl. dessen dithyrambische äußerungen über den charakter des portugiesischen in den „Beiträgen“, wo ihm, gegen das portugiesische gehalten, nicht nur das italienische als „hart und rauh“, sondern auch das spanische als „herbe und nördlich“ erscheint. Hiermit vergleiche man das entgegengesetzt lautende urteil Tiecks in seiner novelle „Wunderlichkeiten“.

[2]) Die verbreitetste deutsche grammatik war die einleitend erwähnte von Jungs. Daneben gab es eine „Neue portugiesische Grammatik“ von Abraham Meldola, Hamburg 1785.

und die damals gehaltenen vorlesungen. Zum teil gehen sie auf Friedrichs nachrichten in seinen „Beiträgen“ zurück, namentlich soweit sie Camoens und die Lusiade betreffen. Eine geschichte der portugiesischen poesie im rahmen seiner vorlesungen hat Schlegel nicht gegeben, dachte auch kaum daran; irgendwelche skizzen, die einen anhalt hierzu bieten könnten, liegen nicht vor. Seine mitteilungen beschränken sich nahezu ausschließlich auf Camoens und seine Lusiade.

Erwähnung geschieht ihrer zuerst im zweiten kursus im abschnitt über das neuere epos, wo Schlegel sie noch nicht aus eigener lesung kennt, aber „die enthusiastische Bewunderung seines über die Poesie meistens mit ihm gleichgesinnten Bruders vorläufig die höchste Meinung ihm erregt“. Im übrigen begnügt er sich hier mit einigen biographischen notizen. Im dritten kursus kommt er gelegentlich der vergleichung des antiken und modernen auf Camoens zurück.[1]) Er geht aus von der beobachtung, daß, wie in der alten literatur die prosa die poesie, so in der neueren umgekehrt die poesie die prosa in ihren bereich zu ziehen suche.[2]) Dante sei geschichtsschreiber seines zeitalters, und ebenso könne man von Shakespeare und Camoens ohne bedenken sagen, daß sie „durchaus nationale Historiker“ seien. Anschließend ergreift er Camoens' partei gegen seine zahlreichen angreifer, allerdings in sehr vorsichtiger weise, da seine bekanntschaft mit dem epos noch auf ziemlich unsicherer grundlage ruhte. Das wirklich tadelhafte an ihm rühre nach Schlegel nur von epischen vorurteilen her, während er die fehler, die man ihm vorwirft, für vorzüge halten möchte. So entschuldigt er ihn denn auch, wenigstens „vorläufig“, wegen der vermischung heidnischer und christlicher mythologie in einer sehr eigenartigen weise. Die mythischen gestalten der griechischen götterwelt symbolisieren ihm „die Naturkräfte und irdischen Triebe“, womit das christentum den menschen einen kampf aufgebe, ohne jene jedoch ganz vernichten zu können. Diese erklärung ist zu weit hergeholt. Weit natürlicher klingt die ansicht Loiseaus,[3]) der

[1]) B. V. III, 243.

[2]) Der von Minor gegebene text läßt das verhältnis gerade umgekehrt erscheinen. Jedenfalls liegt ein versehen Schlegels im manuskript vor.

[3]) Vgl. Loiseau s. 223 f.

die mischung beider elemente aus der zeit des dichters erklärt; aus der renaissance die vorliebe für heidnische mythologie und aus der religiosität des portugiesischen volkes die verwendung der im nationalepos schlechthin notwendig scheinenden christlichen religion.

Ein genaueres eingehen auf den dichter behält sich Schlegel hier für später vor: „Ich hoffe von ihm noch unter den romantischen Dichtern, wozu er auf alle Weise zu rechnen ist, näher zu handeln". Leider hat sich Schlegel bei dem fragmentarischen charakter des dritten kursus seiner vorlesungen später nicht mehr über Camoens geäußert.

So gering die auslassungen über Camoens sind, fast gänzlich fehlen solche über die sonstige portugiesische literatur. Nur in den Wiener Vorlesungen findet sich gelegentlich eines zusammenhängenden überblicks über das theater bei allen nationen eine äußerung über das portugiesische drama. „Die Portugiesen", sagte er, „die in anderen Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache getan, ja nicht einmal ein Nationaltheater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bei ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen."[1])

3.

Den wertvollsten bestandteil seiner studien bilden die 1803 in den „Blumensträußen" erschienenen übersetzungen aus dem portugiesischen.[2]) Mangel an büchern zwang ihn zur beschränkung auf Camoens.[3]) Der diesem dichter zugemessene raum ist zwar nicht umfangreich, doch ist die auswahl geschickt getroffen. Gern hätte er mehr von ihm gegeben,[4]) allein die auf wenige monate zusammengedrängte arbeit an den „Blumen-

[1]) Bö V, 158.
[2]) Bö IV, 248—268.
[3]) Goethe und die Romantik I, 150.
[4]) Ebenda.

sträußen", die starke berücksichtigung der italienischen dichter und seine immerhin noch mangelhafte kenntnis des portugiesischen legten ihm beschränkung auf diesem gebiete auf. Sein versprechen,[1]) seine kenntnisse und seinen besitz in dieser sprache weiter auszudehnen, blieb in der folge unausgeführt.

Aus der Lusiade brachten die „Blumensträuße" die in der 38.—71. stanze des sechsten gesanges erzählte „Geschichte der Zwölf vom Engellande", die bisher noch nicht ins deutsche übersetzt war. Zugrunde legte er seiner übersetzung die ihm von Friedrich empfohlene,[2]) 1800 zu Coimbra erschienene, neueste ausgabe der Lusiade, die sich an die wichtige ausgabe des Manoel de Faria y Sousa vom jahre 1639 anlehnt,[3]) während er für seine lyrischen übersetzungen die Pariser ausgabe der „Obras de Camoens" vom jahre 1759 benutzte. Aus dem reichen sonettenkranze gab Schlegel zwei proben: ein sonett religiösen inhalts, von Storck als „Das Beste" betitelt,[4]) und als zweites das öfters glossierte sonett von „Rahel und Jacob".[5]) Seine zahlreichen übrigen gedichte im italienischen stil, die elegien, sestinen, oden, stanzen, canzonen und idyllen ließ er unberücksichtigt. Dagegen übersetzte er von Camoens liedern im nationalstil mehrere in redondillen versifizierte freie glossen, das letzte niedliche liedchen von der „Marinera" allerdings nur zum teil.

Bei der großen übereinstimmung der spanischen und portugiesischen metrik ist den ausführungen im dritten kapitel über die behandlung der spanischen metrik seitens Schlegels wenig hinzufügen.

Die wiedergabe der stanzen der Lusiade erfolgt im engsten anschluß an das original. Störend wirken nur die oft künstlich herbeigeführten weiblichen reime, die der übersetzung einen schleppenden charakter geben, so

stanze 57: verweilet — geteilet — zugeeilet,
stanze 63: gibet — liebet — verschiebet.[6])

[1]) Goethe und die Romantik I, 150.
[2]) Walzel s. 505.
[3]) Daneben weist der katalog seiner büchersammlung unter nr. 961 die Didotsche prachtausgabe der Lusiade, Paris 1819, auf.
[4]) Storck II, 239.
[5]) Vgl. Bouterwek IV, 192. [6]) Vgl. auch stanzen 61 und 69.

Die sonette Camoens' weisen in den terzetten eine sehr mannigfaltige reimordnung auf. Während die quartette fast sämtlich nach dem schema *a b b a a b b a* gebaut sind, zählt Storck in den terzetten vierzehn verschiedene reimordnungen.[1]) Die beiden von Schlegel übersetzten sonette zeigen das gewöhnliche schema *a b b a a b b a c d e c d e*. Schlegel schließt sich an dieses nur im zweiten sonett an, die terzette des ersten zeigen das schema *c d c c e d*. Die reime sind in der vorlage und in der übersetzung sämtlich weiblich.

Von den glossenartigen variationen hat Hügli die beiden ersten schon behandelt, allerdings ohne rücksicht auf das original; die beiden letzten kleineren proben hat er unberücksichtigt gelassen.

Sehr frei gebaut ist die erste, von Storck „Aussaat und Ernte" betitelte[2]) variaton. Sie hat ein dreizeiliges thema *x a a*, dreifüßige trochäische verse und drei siebenzeilige strophen. Die reime sind in der vorlage und in der übersetzung überwiegend, jedoch nicht ausschließlich, wie Hügli behauptet,[3]) weiblich. Das reimschema ist in beiden fällen *x a a 1) b c c b b a a* usw.

Ähnlich gebaut ist die zweite, von Storck „Teufel und Engel" überschriebene glosse.[4]) Auch hier geht ein dreizeiliges thema oder motto voraus, welches in vier siebenzeiligen strophen in vierhebigen trochäen glossiert wird. Die reime sind wieder vorwiegend weiblich. Das schema beider ist das gleiche: *x a a 1) b c c b b a a* usw. Die eigenart des originals kommt in der wiedergabe jedoch nicht ganz zum ausdruck. Den am schlusse jeder strophe wiederkehrenden reimen des refrains *„nome — tome"* entsprechen in der übersetzung jedesmal verschiedene reime.

Nr. III und IV sind im original spanisch. Nr. III, bei Storck „Heimliche Liebe" betitelt,[5]) ist anscheinend eine unvollendete glosse. An das zweizeilige thema *a a* schließt sich eine siebenzeilige strophe in vierhebigen trochäischen versen

---

[1]) Storck II, 364.
[2]) I, 218.
[3]) S. 79.
[4]) I, 171.
[5]) I, 240.

mit dem schema *b c c b b a a*. Nr. IV, „Unwiderstehlich“,[1]) ist von Schlegel nur bruchstückartig gegeben. Das original besteht aus einem vierzeiligen thema *a b c b* in dreihebigen trochäen, welches in vier strophen, von denen die erste, zweite und vierte achtzeilig, die dritte siebenzeilig ist, glossiert wird, Schlegels übersetzung gibt nur das motto und die zweite hälfte der ersten strophe wieder.

Sprachlich zeigen diese übersetzungen die vorzüge seiner übrigen übertragungen. An der äußeren form ist nur sehr wenig auszusetzen. Sprachwidrig wirkt der ungewöhnliche gebrauch der konjunktive im ersten terzett des sonetts „Rahel und Jakob“:

„Der traur'ge Hirt sah, was ihm widerfahre,
Wie List ihm seine Hirtin nicht gewähre.“

Ebenso auffällig erscheint die nachstellung der adjektive in einigen versen, sofern man sie nicht als alte adverbialformen ansehen will:

Stanze 63: „Nun gibt das Zeichen die Trompete helle“.

Sonett I: „Doch mehr bewährt sich die Erfahrung feste“.

Inhaltlich sah sich Schlegel, namentlich infolge des reimzwanges, zu kleineren füllseln und zusätzen genötigt, so

Stanze 38: „Wie die Reih'n sie trafen“.[2])

„ 50: „Bewährt in manchen Fällen“.[3])

Auch geringfügige auslassungen finden sich.

Stanze 39: *Os olhos contra seu querer abertos.*

„ 66: *„Basta por fim do caso que entendemos.“*

Sonett II: *Os dias na esperança de um só dia*
*Passava, Contentandose con vella.*

Den eigentlichen sinn hat Schlegel fast immer richtig getroffen. Doch hat er ihn öfters unklar wiedergegeben, ihn zuweilen auch aus formalen gründen geändert.

---

[1]) Storck I, 218.

[2]) XXXVIII, z. 6: *„Para o segundo os outros despertavam“.*

[3]) Stanze L, z. 2: *„E logo lhe nomea doze fortes“.*

Reimzwang veranlaßte ihn zu der unklaren abfassung der zweiten hälfte der 47. stanze:

*„Não menos nesta terra exprimentara*
*Namorados affeitos, quando nella*
*A filhá vin, que tanto o peito doma*
*Do forte rei, que por mulher a toma.“*

„Auch hatt' er, welche Siege Lieb' erfochten
In diesem Lande, damals schon gepriesen,
Da seine Tochter zwang ein Herz im Stahle,
Gewählt vom tapfern König zum Gemahle.“

Aus demselben grunde ganz unpoetisch wiedergegeben ist

*„Yá dão sinal, e o som da tuba impelle*
*Os bellicosos animos que inflama.“*

„Nun gibt das Zeichen die Trompete helle,
Das sie zu langentflammtem Mut verschiebet.“

Ohne rechten sinn wiedergegeben ist

Stanze 64, z. 5: *„Qual do cavallo voa que não dece.“*

„Der fliegt vom Pferde, denn er kann nicht steigen.“

Eine vorteilhafte änderung hat stanze 65, z. 2 erfahren:

*„E fez da vida ao fim breve intervallo.“*

„Er wechselt Tod und Leben wie Gedanken.“

Eine andere geringfügige änderung findet sich

Stanze 64, z. 5: *„Não são vistos do sol do Tejo ao Batro . . .“*

„Von Thule bis nach Baktrien bescheinet.“

Hier hat Sehlegel das entlegene „Thule“ für den „Tajo“ gewählt, um den begriff der endlosen ferne besser zum ausdruck zu bringen.

Diese kleinen mängel und versehen treten hinter dem gesamteindruck vollständig zurück. Gerade die wenigen proben aus der portugiesischen poesie scheint Schlegel mit besonderer liebe ausgearbeitet zu haben. Dies zeigt sich vor allem an den sonetten und „Kleinen Gedichten“, die meines erachtens den neuesten verdolmetschungen Storcks vorzuziehen sind. In ihnen kommt der eigenartige zauber, die naiv-kindliche natürlichkeit und lieblichkeit der portugiesischen poesie getreu wieder zum vorschein, und es ist nur zu bedauern, daß Schlegel seinen anfänglichen vorsatz, nach eingehenderen studien weitere proben zu geben, nicht ausgeführt hat.

Wir haben gesehen, daß die portugiesischen studien im leben Schlegels nur eine kurze spanne zeit ausfüllen und er sie gewissermaßen so en passant neben seinen sonstigen arbeiten betrieb. Ein einfluß auf sein schaffen ist daher nirgends zu verspüren. Auch wissenschaftlich haben sie keine resultate von bleibender bedeutung gezeitigt, am wenigsten auf literarkritischem gebiete, wo ihn sein bruder Friedrich weit überragt. Doch stellen seine übersetzungen den ersten versuch einer gleichmäßig form und inhalt verbindenden verdeutschung des Camoens dar, und in dieser hinsicht sind sie vorbildlich geworden für alle weiteren verdolmetschungen dieses dichters.

# Zusammenfassung.

Fassen wir zum schluß die ergebnisse der arbeit zusammen, so ergibt sich folgendes.

Schlegels spanische studien fallen zeitlich in zwei deutlich zu unterscheidende perioden. Die erste hebt an in seiner Göttinger studienzeit und reicht mit zeitweiligen größeren unterbrechungen bis 1795, wo sie mit dem erscheinen der dem spanischen entlehnten erzählung „Morayzela“ ihren abschluß findet. Im vordergrunde seiner studien stand während dieser zeit die spanische romanzenpoesie. Irgendwelcher zusammenhang zwischen der ersten und zweiten periode, die ende 1797 anhebt, besteht nicht. Durch Tiecks Don Quijote-übersetzung angeregt, macht er in den ersten jahren bis 1800 Cervantes zum hauptgegenstand seiner studien. Erst 1801 beginnt gleichzeitig mit den Berliner Vorlesungen ein intensiveres studium Calderons, auf den er durch Tieck schon ende 1798 aufmerksam gemacht worden war. Ihren höhepunkt erreicht die beschäftigung mit spanischer literatur und sprache in den jahren 1801—1804. Seine späteren gelegentlichen studien sind abschließender art. Eine erweiterung seiner kenntnisse hat nicht mehr stattgefunden. Mit den Wiener Vorlesungen hat diese fruchtbare episode in seinem literarischen schaffen ihr ende erreicht.

Schlegels bedeutung für den aufschwung, den das studium der spanischen literatur zu beginn des 19. jahrhunderts in Deutschland nahm, liegt nicht in seinen eigenen dichterischen leistungen, sie liegt in seinen im Europaaufsatze und später in den Wiener Vorlesungen gegebenen nachrichten über spanische literatur und in seinen übersetzungen. Seine kenntnis der spanischen literatur war zwar lückenhaft, doch ist sein

eigenes geständnis, daß er „von der spanischen Literatur nichts verstehe", sehr cum grano salis aufzufassen. Von der älteren spanischen poesie war ihm die bedeutung der romanzendichtung für die spätere entwickelung der spanischen literatur aufgegangen, ohne daß er ihr ein weitgehenderes interesse entgegenbrachte. Die spätere lyrik und die reichhaltige prosaliteratur des 16. und 17. jahrhunderts blieb ihm fast vollständig fremd. Nur die ritterromane, vor allem den Amadis, kannte er, wohl durch den Don Quijote angeregt, näher. In der literatur des 16. und 17. jahrhunderts überwog das interesse am spanischen nationaldrama. Von den dichtern dieser zeit standen ihm Cervantes und Calderon gleicherweise nahe. Die werke des erstgenannten kannte er nahezu vollständig. Seine auffassung und beurteilung des dramatikers Cervantes wurde in der folge grundlegend für die deutsche kritik. Lope erfuhr eine in der hauptsache auf mangelnder kenntnis beruhende unterschätzung, Calderon im gegensatz dazu eine namentlich im Europaaufsatz ins maßlose gesteigerte überschätzung, die nicht allein aus mangelnder kenntnis des übrigen spanischen theaters, sondern in der hauptsache aus romantischen tendenzen heraus zu erklären ist, vielleicht auch in der bewußten befolgung der doktoratsthese seines bruders Friedrich: „Enthusiasmus est principium artis et scientiae" ihre erklärung findet. Seine kenntnis Calderons war umfangreicher als man bisher annahm. Weit mehr noch als das religiöse element zog ihn der rein dichterische gehalt seiner poesie an. Mit der nachcalderonischen literatur hat sich Schlegel nur wenig beschäftigt.

Seine übersetzungen aus dem spanischen, wie sie im „Spanischen Theater" und den „Blumensträußen" vorliegen, stellen, im rahmen ihrer zeit betrachtet, eine nicht hoch genug einzuschätzende leistung dar. Auch heute ist seine Calderonübersetzung in allem wesentlichen noch nicht überholt. Ihre vorzüge bestehen in der metrischen und inhaltlichen treue und vor allem in dem dichterischen geiste, der die übersetzung durchweht. Nachteilig wirken vor allem die häufigen schachtelungen, die, durch die enge anlehnung an die spanischen strophenschemata veranlaßt, oft unklarheit, ja selbst unverständlichkeit herbeiführen.

Schlegels portugiesische studien waren bedeutungslos. Nicht einmal auf ein ganzes jahr verteilt, beschränken sie sich auf Camoens, auf den er durch Friedrichs enthusiastische lobpreisung aufmerksam geworden war. Nicht ohne verdienst sind seine übersetzungen aus dem portugiesischen des Camoens, insofern als sie namentlich metrisch das vorbild für alle späteren übersetzungen abgaben.

Seine eigenen dichtungen sind von der spanischen poesie nur wenig befruchtet. Am weitgehendsten zeigt sich metrische beeinflussung. Eine reihe von gedichten sind in spanischen strophenformen abgefaßt. Dagegen ist der inhaltliche einfluß gering. Eine erzählung, eine verhältnismäßig kleine anzahl von sonetten und hier und da einige reminiszenzen in sonstigen gedichten bilden das dichterische ergebnis seiner studien.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

# ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

---

IV

## AUGUST WULFF

DIE FRAUENFEINDLICHEN DICHTUNGEN
IN DEN ROMANISCHEN LITERATUREN DES MITTELALTERS
BIS ZUM ENDE DES XIII. JAHRHUNDERTS

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

# DIE
# FRAUENFEINDLICHEN DICHTUNGEN
## IN DEN
# ROMANISCHEN LITERATUREN DES MITTELALTERS
## BIS ZUM ENDE DES XIII. JAHRHUNDERTS

VON

AUGUST WULFF

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

# Inhalt.


Seite

Bibliographie . . . . . IX—X

Einleitung . . . . . 1—18

Vorläufer der mittelalterlichen frauenfeindlichen Dichtung:
a) im Orient (S. 1—3);
b) im griechischen Altertum (S. 3—9);
c) im lateinischen Altertume (S. 9—15).

I. Kapitel: Die frauenfeindlichen Versdichtungen in der mittelalterlichen lateinischen Literatur . . . . . 19—62

a) Frauenfeindliche Versdichtungen im Zusammenhang mit größeren Dichtwerken . . . . . 19—34

Marbod von Rennes, De Meretrice (aus d. liber Marbodi Episcopi decem capitolorum) . . . 19—22

Hildebert von Tours, Quam nociva sint sacris hominibus femina, avaritia, ambitio . . . . 22—23

Hildebert von Tours, De perversa muliere . . 24

Bernard von Morlas, De contemptu mundi . . 24—28

Alexander Neckam, De vita monachorum . . 28—32

Gautier von Lille, De statibus mundi . . . . 32

Anonym, Song on the times . . . . . 32

Bongiovanni, Anticerberus . . . . . 32—34

b) Selbständige frauenfeindliche Versdichtungen: Moralgedichte, Satiren, Sprüche . . . . . 34—62

Anonym, De conjuge non ducenda . . . . . 36—40

Petrus Abaelardus, Planctus Israel super Samson 41

Marbod von Rennes, Nimium ne crede mulieri . 41

Anonym, Quisquis eris qui credideris fidei mulieris[1] . . . . . 41—42

Anonym, Femina formosa, scelus et pestis vitiosa 42—43

Pseudo-Hildebert, Quam periculosa mulierum familiaritas . . . . . 43—44

Anonym, Qui sapiens vult fieri . . . . . 45

Adam von Barking, Arbore sub quadam . . . 45—47

Anonym, Ve, nunc, cras et heri, qui credulus est mulieri . . . . . 48—49


[1]) Ich zitiere gedichte ohne aufschrift nach dem anfangsvers.

Seite

Anonym, Quid querar Adam . . . . . 49
Anonym, Incipiunt mulierum vitia, compilata partim rithimis litteraliter, et partim vulgariter in romano . . . . . 49—50
Anonym, Recedite, recedite, ne mulieri credite. 50—53
Anonym, Versus et versus in me dum confero versus 53
Anonym, Quondam colla iugo Veneris submiserat Hugo . . . . . 53—56
Anonym, Cantica alphabetica . . . . . 56—57
Sprichwörter . . . . . 57—62

II. Kapitel, Die frauenfeindlichen Prosadichtungen in der mittelalterlichen lateinischen Literatur . . . . . 63—81
Petrus Alphonsi, Disciplina clericalis . . . . 63—65
Andreas capellanus, De arte amandi et reprobatione amoris . . . . . 65—72
Andreas Fieschi, De dissuasione uxorationis . . 72—73
Albert von Brescia, Liber consolationis et consilii 74—75
Fra Salimbene, Chronica . . . . . 75—76
Kurze Prosatraktate . . . . . 76—78

III. Kapitel, Die frauenfeindlichen Dichtungen in der altfranzösischen Literatur . . . . . 82—137
a) Frauenfeindliche Dichtungen im Rahmen größerer Werke 85—102
Étienne de Fougères, Livre des manières . . . 85—88
Anonym, Castoiement d' un père à son fils . . 88
Renclus de Moiliens, Miserere . . . . . 88—89
Brunetto Latini, Livres dou tresor . . . . . 89—90
(Guillaume de Loris et) Jehan de Meung, Roman de la rose . . . . . 90—102
b) Selbständige frauenfeindliche Dichtungen . . . . 102—137
α) Misogyne Dichtungen allgemeinen Charakters . . 102—122
Anonym, Evangile aux femmes . . . . . 103—106
Anonym, Couplets sur le mariage . . . . 106—108
Anonym, Chastie-Musart . . . . . 108—114
Anonym, Le blasme des fames . . . . . 114—116
Anonym, Le blastange des fames . . . . 116—117
Nicole Bozon, De la femme et de la pye . . 117—119
Anonym, Li epystles des femes . . . . . 119
Anonym, Cy voulez oïr un petit compte . . 119—121
Anonym, Diatribe contre le mariage . . . . 121
β) Gedichte auf einzelne Schwächen im weiblichen Charakter . . . . . 122—137
Anonym, De la chinchefache . . . . . 122—123
Anonym, La contenance des fames . . . . 123—125
Anonym, Dit des cornetes . . . . . 125—127
Anonym, Dit de la coquetterie . . . . . 127

Seite

Anonym, La jeste des dames . . . . . 128
Anonym, Solaz de une dame courteyse e de bone fame . . . . . 128
Gautier le Long, La veuve . . . . . 129
Sprichwörter . . . . . 129—137
a) Li proverbe au vilain (S. 130—132);
b) De Marco et de Salemons (S. 133—136).

IV. Kapitel, Die frauenfeindlichen Dichtungen in der italienischen Literatur des frühen Mittelalters . . . . . 138—165
Gerardo Patecchio, Splanamento de li proverbis de Salamone . . . . . 138—141
Fra Jacopone da Todi, De l'ornamento delle donne dannoso . . . . . 141—143
Anonym, Qual uom di donna fusse chanoscente 143—144
Chiaro Davanzati, Or tornate in usanza, buona giente . . . . . 145
Leonardo del Guallaco, Sicome il pescie a nasso 145—146
Anonym, Proverbia que dicuntur super natura feminarum . . . . . 146—163
Sprichwörter . . . . . 164—165

V. Kapitel, Die frauenfeindlichen Dichtungen in der provenzalischen Literatur des Mittelalters . . . . . 166—176
Marcabrun, Dire uos uoill ses doptanssa . . 167—168
Peire de Bussignac, Quan lo dous temps d'abril 168—169
Peire de Bussignac, Sirventes e chansos lais 169
Mönch von Montaudon, Autra vetz fui a parlamen 169—171
Mönch von Montaudon, Quant tuit aquist clam foron fat . . . . . 171—172
Peire Cardinal, Tan son valen nostre vezi . 172—173
Serveri von Gerona, Lehrgedicht über den Wert der Frauen . . . . . 173—174
Anonym, Roman de Flamenca . . . . . 175
Sprichwörter . . . . . 175—176

VI. Kapitel, Die frauenfeindlichen Dichtungen in der spanischen Literatur des frühen Mittelalters . . . . . 177—183
Anonym, Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres . . . . . 178—181
Sprichwörter . . . . . 181—183

Schlußbemerkung, mit einem Ausblick auf die weitere Entwicklung der frauenfeindlichen Dichtung . . . . 184—199
a) in Frankreich (S. 184—188);
b) in Italien (S. 189—192);
c) in Spanien (S. 192—195).

Nachtrag . . . . . 199

# Bibliographie.

(Auf bücher, die ich zu einzelnen texten benutzte, verweise ich in den fußnoten.)

## 1. Allgemeines zur Einleitung.


Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, herausgegeben von Iwan Müller:

Bd. VII, Wilh. von Christ, Geschichte der griechischen Literatur. 5. Aufl. v. Wilh. Schmid, Teil 2 München 1911 u. Teil 1 München 1912.

Bd. VIII, Geschichte der römischen Literatur von Martin Schanz, München 1907 ff.

Bd. IX, 1. Abt., Geschichte der byzantinischen Literatur von Karl Krumbacher, München 1891, 2. Aufl. 1897.

Bd. IX, 2, 1, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters von Max Manitius. I. Teil, München 1911.

Adolf Ebert, Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. I—III, Leipzig 1874—88, I² 1889.


## 2. Allgemeines zur Ausführung.


Heinrich von Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart 1887.

Alice A. Hentsch, De la littérature didactique du moyen âge s'adressant spécialement aux femmes. Diss. Halle, Cahors 1903.

Carlo Pascal, Poesia latina medievale. Saggi e note critiche. Catania 1907. Darin „Antifemminismo medievale," s. 151—184.

Arthur Piaget, Martin Le Franc, prévot de Lausanne. Thèse de doctorat de Genève, Lausanne 1888.

Ernest Langlois, Origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1891. In der Biblioth. des écoles françaises d'Athènes et de Rome, bd. 58.

Lecoy de la Marche, La femme au XIII^e siècle (Revue du monde catholique 1879, tome octobre-décembre).

Thomas Wright, Womankind in Western Europe from the earliest times till the XVII^th century, London 1869.

G. Gröber, Die Frauen im Mittelalter und die erste Frauenrechtlerin. Sonderabdruck aus „Deutsche Revue", Dez. 1902.

La Curne de Sainte-Palaye, Mémoires sur l'ancienne chevalerie, Paris 1759.

### 3. Zur lateinischen und französischen Dichtung.

Theodore Lee Neff, La satire des femmes dans la poésie lyrique française du moyen âge. Dissertation Chicago, Paris 1900. Cf. Romania, bd. XXX (1901) s. 158/159.

Gustav Gröber, Grundriß der rom. Philologie II, 1, Straßburg 1902, II, 2, 1897, und II, 3, 1901.

Histoire littéraire de la France, Bd. I—XXIII. Vgl. bes. bd. XXIII.

Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig und Wien 1900, ²1913.

Carl Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranz. Literatur, Halle ²1913. Samml. kurzer Lehrbücher d. rom. Spr. u Lit. II.

Gaston Paris, La littérature française au moyen âge. Paris, 4. Aufl. 1909.

Ch. Lenient, La satire en France au moyen âge. Paris, 2. Aufl. 1887.

L. Clédat, La poésie lyrique et satirique en France au moyen âge, Paris 1839.

Petit de Juleville, La comédie et les mœurs en France au moyen âge, Paris 1886.

### 4. Zur italienischen Dichtung.

Giulio Bertoni, Il Duecento, Milano-Vallardi 1910. (Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori.)

Berth. Wiese und Percopò, Geschichte d. ital. Literatur v. d. ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig und Wien 1899.

Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. 2 Bde., Straßburg 1885/88.

A. Vizmara Mazzuchelli, Come si venne formando l'antifemminismo nella letteratura italiana. Rassegna pugliese XVIII, 2—3.

A. Arullani, Femministi e misogini nei secoli XIII e XIV, im Giornale storico e letteraria della Liguria. III, 3—4 (berührt das thema kaum.)

### 5. Zur provenzalischen Dichtung.

Friedrich Diez, Leben und Werke der Trobadors, 2. Aufl. Leipzig 1882.

K. Bartsch, Grundriß zur Gesch. der provenzalischen Lit., Elberfeld 1872.

### 6. Zur spanischen Dichtung.

Georg Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch von Nik. H. Julius, Leipzig 1867. 2 Bde. und Supplementband von A. Wolf.

Amador de los Rios, Historia critica de la literatura española, Madrid 1861—65. 7 Bde.

# Einleitung.

Die angriffe auf das weibliche geschlecht und auf seine fehler und gebrechen haben von jeher zu den gemeinplätzen der literaturen aller völker gehört. Wohl haben viele dichter sich nicht genug tun können in lobeserhebungen auf das schöne geschlecht, wohl sehen wir in dem Marienkultus einerseits und in der minnedichtung andrerseits die frauenverehrung auf die höchste spitze getrieben und besonders in der letzten nicht selten in liebesheuchelei ausarten, aber nicht weniger häufig begegnen wir dichtern, die dem schönen geschlechte gegenüber eine feindliche stellung einnehmen und sich nun ihrerseits darin gefallen, die schlechten seiten der frau an den pranger zu stellen. Zu jeder zeit wohl und in jedem volke sind solche feinde der Evastöchter anzutreffen: der eine hat an den weibern ihre list und verschlagenheit, ein anderer ihre unbeständigkeit und treulosigkeit, ein dritter ihre sittenlosigkeit und verkäuflichkeit, ein vierter wieder andere unrühmliche eigenschaften ausfindig gemacht, die meisten dieser dichter aber häufen alle nur erdenklichen fehler auf die frauen und lassen keine gute seite an ihnen übrig. Bei vielen dieser weiberverächter tragen die schmähungen deutlich den stempel persönlicher erfahrung und des verdrusses über eine erlittene kränkung an der stirn, eine ganze reihe von ihnen macht sich damit aber nur zum sprachrohr ihrer zeit und gibt lediglich die in einigen kreisen ihrer mitmenschen herrschende anschauung wieder. Besonders aber in dem letzten falle sind solche äußerungen frauenfeindlicher gesinnung dann nicht ohne bedeutung für eine kulturgeschichte der menschheit.

Wenden wir, zu einem allgemeinen überblick über die frauenfeindlichen dichtungen früherer zeiten und anderer

völker, unsere blicke zunächst nach dem osten, so treffen wir da, neben manchen äußerungen misogyner gesinnung in der ägyptischen literatur, vorzüglich in der indischen poesie auf ein uns interessierendes werk. Ich denke an das Pantschatantra, fünf bücher indischer fabeln und märchen, die von Wischnusarman zum unterrichte dreier königssöhne niedergeschrieben worden sind. Den inhalt dieser fünf bücher jedoch machen nicht so sehr die erzählungen als vielmehr die recht zahlreichen eingestreuten sprüche und sittenregeln aus, die der lehrer seinen schülern mit auf den lebensweg gibt. Und Wischnusarman unterläßt es dabei auch nicht, den prinzen zu wiederholten malen vorsicht im verkehr mit dem schönen geschlechte zu empfehlen. Als er ihnen die geschichte von Dantila und dem schloßfeger erzählt, findet er gelegenheit, sie auf die unersättlichkeit der weiber im liebesgenuß hinzuweisen, während er sie in der folgenden fabel, drei mißgeschick aus eigener schuld, über die treulosigkeit der weiber, über ihre neigung zur lüge, über ihre honigsüßen lippen, aber giftigen herzen, über die verstellungskunst und manches andere ihrer laster belehrt; auch andere der fabeln aus diesem buche entbehren der angriffe auf die weiber nicht.[1])

Ich erwähne gerade dieses werk der indischen literatur, weil es im mittelalter zu den beliebtesten fabelbüchern gehört hat. Es wurde, selbst vielleicht noch in vorchristliche zeit gehörig, früh ins persische, syrische, arabische und in andere sprachen übersetzt, und wenn das werk auch als ganzes erst durch die übertragung ins lateinische durch Johannes von Capua (1250—70) bekannt geworden ist, so ist doch wohl anzunehmen, daß das werk in mündlicher überlieferung dem Abendlande schon vorher bekannt war: dem Pantschatantra verwandte motive aus früherer zeit, wie sie sich z. b. im Roman de Renart finden, könnten diese ansicht rechtfertigen; freilich handelt es sich hier um einzelne fabeln, die nicht aus dem Pantschatantra zu stammen brauchten. So könnten denn

[1]) Theod. Benfey: Pantschatantra, fünf Bücher ind. Fabeln u. Märchen, aus d. Sanskrit übersetzt. Leipzig 1859. Erzähl. 3 u. 4 des ersten Buches bei Benfey vol. II, s. 27—47; s. auch 4. Buch, Benfey s. 287. 10, 307. 50, 309. 56–62; 5. Buch, Benfey s. 343. 52—54 etc.; vgl. die einleitung bei Benfey im I. bde. — Neue übersetzung v. Richard Schmidt. Leipzig 1901.

vielleicht auch die frauenfeindlichen sprüche des indischen märchenbuches ihren, freilich auf alle fälle wohl recht bescheidenen einfluß auf die gestaltung der misogynen dichtung des mittelalters ausgeübt haben.

Mehr jedoch als die indische und ägyptische geht uns die griechische und lateinische literatur an, und hier sind die weiberschmähungen geradezu legion. In der griechischen literatur ist es zunächst Homer, der an einigen stellen der Odyssee abfällig über die weiber urteilt,[1]) der dann aber vor allen dingen durch die erzählung von den erlebnissen des Odysseus mit den sirenen und bei der zauberin Circe dem mittelalter und seinem weiberhasse stoff gegeben hat.

Drei dichter des griechischen altertums jedoch sind es, die wegen ihrer zahllosen angriffe auf das weibliche geschlecht bei ihren zeitgenossen in dem mehr oder minder berechtigten rufe von weiberverächtern gestanden haben: Hesiodos, Semonides von Amorgos und Euripides.

Von Hesiod (um 700 v. Chr.), der gegenüber dem auf das heldenhafte gerichteten Homer mehr das didaktische element in den vordergrund stellt, sind vorzüglich zwei werke auf uns gekommen, die „Werke und Tage“ und die „Theogonie“. Den kern des ersten werkes bilden lehren über ackerbau, über schiffahrt und handel, über die wahl der gattin und die erziehung der kinder; dabei kommt der dichter dann auch auf den wert der frauen zu sprechen und zeigt nun, daß dieser für ihn ein recht geringer ist.[2]) Er erzählt dem leser die erschaffung des weibes und berichtet, wie Prometheus einst den göttern das feuer geraubt und es den menschen gebracht hat, und wie Zeus dann zur strafe dafür den menschen in der gestalt des weibes ein neues übel bereitet hat. Hephaistos und Athene erschaffen das weib auf den wunsch des Zeus und geben ihm anmut und schönheit; Hermeias aber muß ihm hündischen sinn und verstohlene denkart ins herz legen; denn nur zum leide soll das verlogene und schmeichlerische weib allen männern gereichen. Glücklich und sorglos lebten einst

[1]) Z. b. Odyssee XI 397—439; vorzügl. v. 427 f.:
Nichts ist scheußlicher doch, nichts unverschämter auf Erden,
als ein Weib —.

[2]) Hesiod: Werke u. Tage v. 53—105.

in der vorzeit die menschen, sorge und krankheit kannte man nicht; da aber kam das weib, die Pandora, und verbreitete kummer und leiden. — An einer späteren stelle desselben werkes warnt der dichter dann davor, sich von einer frau täuschen zu lassen, deren ganzes trachten nur auf schmuck und putz gerichtet ist und die hinter allen schmeichelworten doch nur schlecht die gier nach der habe des mannes verbirgt (v. 373—75). Ähnliche urteile über die frauen wie hier spricht derselbe dichter in der „Theogonie“ aus. Auch hier wird die erschaffung des weibes als strafe für das vergehen des Prometheus hingestellt und bittere klage darüber geführt, daß die von den göttern verliehene anmut nicht mit güte des charakters gepaart ist, sondern daß die frauen wohl gerne den überfluß des mannes teilen, in der armut aber nicht seine gefährten sein wollen, und daß sie, wie die drohnen von dem honig der arbeitsbienen, von dem leben, was die männer in saurem fleiße erworben haben (v. 570—616).

Mit der erschaffung des weibes beschäftigt sich etwa 100 jahre nach Hesiod der zweite der großen weiberfeinde des griechischen altertums, Semonides von Amorgos. In seinem „Frauenspiegel“ [1]) schildert er in 118 versen, wie Zeus die schmutzige frau aus dem schwein, die listige und verschlagene aus dem fuchs, die neugierige und streitsüchtige aus dem hunde, die unbeständige und flatterhafte aus dem meere, die häßliche und bösartige aus dem affen und andere frauen aus dem wiesel, dem pferde, dem esel und der nimmersatten erde geschaffen hat; nur eine frau gegenüber diesen vielen ist gut, die aus der biene entstandene, und nur der mann, der diese sein eigen nennt, ist glücklich zu preisen.

Bei Euripides (480—406) darf man die recht zahlreichen angriffe auf das weibliche geschlecht wohl als folge der bösen erfahrungen, die er nacheinander mit seinen beiden frauen gemacht hat, ansehen. Er ist ein großer kenner des weiblichen herzens und charakters und weiß dessen schattenseiten vortrefflich zu schildern; weiberlist, klatschsucht und andere fehler der weiber hat wohl kein anderer frauenverächter in so grellen farben zu schildern gewußt wie er.

---

[1]) Bergk, Poetae lyrici graeci t. II p. 738 no. 7.

Als äußerung solcher frauenfeindlichen gesinnung kommt hier vor allen dingen die tragödie „Hippolytos“ in betracht, in deren mittelpunkt die liebe der Phädra steht. Euripides legt hier an einer stelle dem Hippolytos den wunsch in den mund, die götter möchten den menschen gestatten, sich mit gold und geschenken den nachwuchs zu erkaufen und von weibern frei auf erden zu leben; denn die frauen wären doch nur eine plage für den mann. Wenige verse darauf gibt Hippolytos seinen weiberhaß dann offen zu und erklärt das handeln aller frauen für schlecht und gemein.[1]) — Denselben wunsch wie Hippolytos nach anderer beschaffung des nachwuchses als durch die frau äußert Jason in der „Medea“, und er macht den frauen zum vorwurf, daß sie nur, solange es gut um ihre ehe steht, zufrieden sind, aber zu klagen anfangen, sowie ein unglück über sie hereinbricht.[2]) Als ungeschickt im edlen handeln, aber erfinderisch in bösen taten bezeichnet in derselben tragödie Medea selbst ihr geschlecht, während Polymestor in der „Hekabe“ alle klagen über das weibliche geschlecht dahin zusammenstellt, daß weder meer noch erde ein solches gezüchte faßt.[3]) — Auch in seinen anderen tragödien benutzt Euripides hier und dort die gelegenheit, seiner verachtung des weiblichen geschlechts ausdruck zu verleihen;[4]) doch die hier angeführten beispiele mögen genügen, um den weiberhaß unseres dichters zu kennzeichnen.

Freilich muß bemerkt werden, daß der griechische tragödiendichter wohl kein so ausgesprochener verächter der Evastöchter gewesen ist, wie es nach seinen heftigen schmähungen wohl scheinen kann; wie nach ihm der weise Salomo in seinen bitteren anklagen und wie mancher andere weiberfeind der späteren zeit, so hat auch Euripides wohl zwischen einer guten und schlechten frau unterschieden.[5])

---

[1]) V. 616—652 u. v. 663—668.

[2]) V. 569—575 u. v. 406—409.

[3]) V. 1177—1186.

[4]) Vgl. noch Iphigenie v. 1032: Denn aufzufinden Kniffe sind die Weiber stark. — Die frage nach dem weiberhaß des Euripides hat in neuerer zeit bei August Strindberg in e. s. histor. Miniaturen „der Halbkreis von Athen“ eine poetische bearbeitung gefunden.

[5]) Siehe Hekabe v. 1184—87 u. Melanippe fragm. 7.

Neben diesen drei verächtern des weiblichen geschlechts haben andere männer des griechischen altertums in ihren versen mehr oder minder bittere worte über die weiber gesprochen. In diesem zusammenhang verdiente noch Hipponax aus Ephesus erwähnung zu finden, unter dessen wenigen erhaltenen versen man auch zwei zeilen antrifft, in denen er erklärt, daß nur der hochzeitstag und der todestag der frau im zusammenleben mit ihr die schönsten sind.[1]) Nach ihm und neben Euripides könnte auf Aristophanes mit seinen „Thesmophoriazusen" und seinen „Ekklesiazusen" verwiesen werden; aber eine genauere betrachtung würde den rahmen dieser untersuchung überschreiten, und so wende ich mich nunmehr der nachchristlichen periode der griechischen literatur zu, die nicht weniger arm an denkmälern frauenfeindlicher gesinnung ist.

Der uns von Euripides her schon bekannte wunsch, daß die männer sich auch ohne die frauen den nachwuchs erhalten könnten, begegnet im zweiten nachchristlichen jahrhundert wieder in den „Amores" des Lukianos von Samosata (geb. 117 n. Chr.).[2]) Hier wird den frauen die weitverbreitete unsitte zum vorwurf gemacht, daß sie durch künstliche mittel aller art über ihre häßlichkeit und natürlichen gebrechen hinwegzutäuschen suchen: wenn sie sich am morgen vom lager erheben, sind sie häßlicher als die tiere; aber sofort schließen sie sich mit einer schar von sklavinnen ein und machen sich daran, mit schminken und salben der verschiedensten art die natur in ihrem sinne zu verbessern und auch ihr haar durch färben schöner zu machen. Durch kostbare ohrgehänge, armbänder und andere geschmeide suchen die weiber alsdann ihren reiz noch zu erhöhen.

Etwa drei jahrhunderte nach Lukianos gibt ein anderer bekannter griechischer romanschriftsteller in seinem werke ganz ähnliche gedanken kund. Achilles Tatios schildert in den acht büchern seiner „Erotica" die Liebesgeschichte des Klitophon und der Leukippe und zeichnet sich hier durch treffliche naturschilderungen, beschreibungen von kunstwerken

[1]) W. Christ: Gesch. d. griech. Lit.[6] I, 188.
[2]) Lukianos: Amores cap. 38—43.

und erörterungen über die liebe aus. Im ersten buche beklagt Charikles sich darüber,[1]) daß sein vater ihn lediglich um des geldes willen mit einer noch dazu häßlichen frau verheiraten will. Seine klage fällt auf fruchtbaren boden; denn Klimia sucht ihn sogleich durch alle erdenklichen schmähreden auf die weiber von der heirat zurückzuhalten. Er erklärt, daß die frauen stets zu jeder übeltat bereit sind, und daß sie durch ihr süßes singen wie die sirenen allen sterblichen den untergang bereiten, und, wie es uns in dichtungen späterer zeit immer wieder begegnen wird, sucht auch Klimia durch anführung von opfern weiblicher schlechtigkeit aus dem altertume seinen schmähungen eine stütze zu geben.

Wegen der grobheit der schmähungen und wegen der großen ähnlichkeit mit einzelnen misogynen dichtungen des mittelalters will ich hier auch auf einen traktat des Johannes Pediasimos verweisen, der bereits dem 13. jahrhundert angehört.[2]) In 28 versen werden hier auf das weib übelreden auf übelreden gehäuft, die dann freilich durch ein unmittelbar darauf folgendes lobgedicht auf die frauen wieder wettgemacht werden.

In der form kurzer sentenzen und sprüche finden wir endlich vieles unserem thema verwandte in der griechischen literatur auch in der bekannten spruchsammlung des philosophen Secundus und in der blütenlese des Stobaios, auf die ich kurz eingehen muß. Die sentenzen des Secundus erscheinen schon im 13. jahrhundert in lateinischer bearbeitung in dem „Speculum historiale“ des Vincenz von Beauvais († 1264). Bei der großen verbreitung dieses enzyklopädischen werkes im mittelalter aber ist dieser umstand besonders wichtig, da sich daraus doch ergibt, daß die sentenzen des griechischen philosophen im mittelalter im abendlande bekannt gewesen sind und so vielleicht einen einfluß auf das zustandekommen der frauenfeindlichen dichtung des mittelalters ausgeübt haben. Secundus gibt hier in einer reihe von sentenzen eine definition für den begriff „frau“ und bezeichnet das weib als den untergang des mannes, als ein notwendiges übel, als ein böses tier,

[1]) Lib. I cap. 7 sq.

[2]) Ed. Io. Con. Orellius: Opuscula Graecorum veterum sententiosa et moralia. t. I. Leipzig 1819, s. 240,243.

und stattet es mit vielen anderen wenig rühmlichen prädikaten aus.[1]) — Ähnliche gedanken bringt Stobaios in seiner blütenlese vor, der manche diesbezügliche stellen aus Demokritos und Euripides anführt (kap. 68 f., 73).

Ich habe meine betrachtung bisher ganz auf profane dichtwerke beschränkt; dasselbe jedoch, was von der weltlichen dichtung gilt, läßt sich auch von der geistlichen griechischen literatur sagen. Die werke der kirchenväter sind voll von angriffen auf das weibliche geschlecht im allgemeinen und gegen die erste frau im besonderen, die überall als mutter der sünde bezeichnet wird. Diese weiberschmähungen jedoch sind allzu zahlreich und allzu sehr in den werken der einzelnen kirchenväter zerstreut, als daß ich im rahmen dieser arbeit ein eingehendes bild davon entwerfen könnte; ich muß mich deshalb mit einigen kurzen andeutungen und hinweisen begnügen. Gregor von Nazianz († 390), einer der drei großen Kappadozier, bezeichnet einmal die frau als mutter der sünde, als betrügerische schlange und als den tod und spricht auch über das schminken;[2]) und ganz ähnliche gedanken gibt sein gefährte und zeitgenosse kund, der bischof Gregorius von Nyssa.[3]) Reich an angriffen auf die weiber sind die schriften des patriarchen Johann Chrysostomos von Konstantinopel († 407), dem man u. a. einen kommentar zu einer stelle des Matthäusevangeliums zuschreibt, wo eine beschreibung des weiblichen charakters gegeben wird.[4]) Als geschwätzig bezeichnen Isidoros von Pelusion[5]) († 440) und Kyrillos von Alexandrien[6]) († 444) die frau, und der letzte tadelt auch ihre große neigung zum betruge. — Ähnliche vorwürfe kehren bei anderen griechischen kirchenvätern und geistlichen wieder; doch die angeführten beispiele mögen

---

[1]) Vgl. u. a. Jo. C. Orellius: Opuscula o. c., s. 221. 8, 228, 230 etc.

[2]) Migne: Patrol. graec. t. 35 col. 805 u. 806: Oratio VIII in laudem sororis suae Gorgoniae. — ib. t. 36 col. 291 Oratio XXXVII in Matth. XIX 1—12; cf. Sancti Nili Capita de octo vitiis: De luxuria et impudicitia. ed. Orellius: Opuscula o. c. t. II 420/21.

[3]) Migne: Patrol. graec. t. 45 col. 891.

[4]) Ib. t. 56 col. 803.

[5]) Ib. t. 78 col. 843/44.

[6]) Ib. t. 68 col. 206: De Adoratione in Spiritu et Veritate. Lib. I § 45.

genügen, und ich wende mich nun noch einer betrachtung der misogynen dichtung der lateinischen literatur zu, die von unmittelbarerem einfluß auf die mittelalterlichen frauenschmähungen gewesen sein dürfte.

Quintus Valerius Catullus (87—36) schildert uns in seinen gedichten das glück und den untergang seiner liebe zu Lesbia. Alle wonnen dieser liebe, eine fülle von empfindungen werden uns in den besten seiner gedichte vorgeführt; aber auch Catull sollte die untreue und den undank der frau erfahren, und so kommt er schließlich zu der erkenntnis, daß man dem frauenschwur nicht trauen darf. Er rät seinem freunde, das frauenwort in den wind und auf die reißende woge zu schreiben, und weist ihn auf die unbeständigkeit der weiber hin.[1])

Dieser selbe gedanke von der flatterhaftigkeit der frau kehrt in der „Aeneis“ des Virgil wieder, wo der dichter einmal in die klage ausbricht „*varium et mutabile semper femina*“ (IV. 569 f.). Der vers des Römers war im mittelalter sehr beliebt, und an ihn scheinen viele misogyne dichter des mittelalters sich anzulehnen. So hat, was hier vorweggenommen werden mag, u. a. auch Pucci diese zeile in seinen Zibbaldone aufgenommen.

Selbst Sextius Propertius (48—16 v. Chr.), der in allen seinen gedichten die liebe als das höchste der lebensgüter preist, glaubt einmal grund zu haben, sich über die lust der frau am betruge und über ihre schwankende treue zu beschweren.[2]) — Ähnliche gedanken bringt P. Ovidius Naso vor (43 v. Chr. bis 17 n. Chr.). In seinen „Remedia amoris“ warnt er vor weibertränen, da diese doch nur erlernt sind,[3]) und an einer stelle seiner „Amores“ nennt er die worte der weiber leichter als fallendes laub und will sie ähnlich wie Catull von wind und wogen fortgetragen wissen.[4]) Nicht zum wenigsten aber hat Ovid den weiberhassern des mittelalters durch die schilderungen weiblicher schönheitsmittel in den

[1]) Carm. 68 v. 128 u. Carm. 70.
[2]) Prop. II 9, 31—36.
[3]) Ovid: Remed. am. v. 687—690.
[4]) Ovid: Ars am. II 16, 45 f.; über d. schönheitsmittel vgl. u. a. ib. III 166 ff.

„Amores“ und durch die frauengeschichten, die er in den „Metamorphosen“ vorträgt, als gewährsmann gedient.

Alle diese angriffe gegen das weibliche geschlecht jedoch sind sehr schwach im verhältnis zu den bitteren klagen, die Juvenal (47—130 n. Chr.) in der sechsten seiner satiren gegen die römische frauenwelt im besonderen erhebt. An der hand vieler beispiele werden hier in grellen farben alle laster der frauen geschildert: ihr stolz und hochmut, ihre sucht nach herrschaft über den mann, ihre unbezähmbare sinnenlust, ihr jähzorn, der sie leicht zum morde treibt, ihr aberglaube, ihr umgang mit fechtern und schauspielern und manche andere schlechtigkeit mehr. Gerne will Juvenal deshalb an die erzählungen glauben, die die tragiker von den taten grausamer weiber zu berichten wissen.

Diese und manche andere klagen in den übrigen gedichten des römischen satirikers sind eine unermeßliche fundgrube für seine gesinnungsgenossen des mittelalters gewesen, und Boccaccio z. b. hat bei der abfassung seines „Corbaccio“ mit vollen händen daraus geschöpft.

In seinen klagen über die verderbtheit des volkes steht Juvenal im ersten nachchristlichen jahrhundert nicht allein. Schon vor ihm hatte L. A. Seneca (4 v. Chr. bis 61 n. Chr.) sich ähnlich geäußert und dabei auch diesen oder jenen fehler der weiber mit unerbittlichkeit an den pranger gestellt. Er bezeichnet in der „Phaedra“ einmal das weib als die anstifterin alles bösen und häuft bittere vorwürfe auf es (v. 559 ff.), mehr aber noch zieht er gegen weibliche schwächen in seinen moralischen und philosophischen schriften zu felde. So tadelt er in einem der bücher „De beneficiis“ die schmucksucht der weiber. Er erklärt, daß die frauenohren im lasttragen geübt sind, und daß jedes von ihnen mit kostbaren perlen behängt wird; aber dieser schmuck soll nur, ebenso wie die wertvollen seidenen kleider, die man um vieles geld von fremden kaufleuten beschafft, die männer anlocken. An anderer stelle desselben werkes brandmarkt er die sittenlosigkeit und das ehebrecherische treiben der weiber seiner zeit,[1]) und ebenso beklagt er sich in den „Epistolae“ über ihre zügellose

[1]) De beneficiis: Liber III cap. XVI u. Lib. VII cap. IX § 4 u. 5.

sinnenlust.[1]) Und wie hier so gibt ihm in der „Consolatio ad Helviam“ die schilderung des guten charakters seiner mutter gelegenheit zu manchem ausfall gegen das gebahren der übrigen frauen, die sich durch künstliche mittel ein schöneres äußere zu geben suchen.[2])

Hierher gehört als denkmal heidnischer dichtung aus späterer zeit u. a. das gedicht „De perfida amica“ (5. jhd.), in dem sich ein gatte darüber beklagt, daß er nach zehnmonatelangem glücklichem zusammenleben mit seiner frau durch einen reicheren verehrer vertrieben worden ist. Der neue buhle ist zwar häßlicher als Thersites, aber er hat durch große geschenke das herz der frau gefangen genommen. Dieses mißgeschick ist dem betrogenen gatten dann der anlaß zu einer reihe von schmähungen auf die unbeständigkeit weiblicher treue (ed. Riese: Anthol. lat. n. 794; cf. Pascal: Poesia s. 53 ff.).

Neben den dichtern stehen die rechtsgelehrten, grammatiker und rhetoren mit ihrer verachtung des weiblichen geschlechts, und von ihnen aus mag eine weitere beeinflussung der mittelalterlichen misogynendichtung stattgefunden haben. Das römische recht, das den geistlichen des mittelalters wohl vertraut war, ist voll von zeugnissen solcher geringschätzung der frau, die man beständiger bevormundung unterwarf. So weist u. a. der römische rechtsgelehrte Gajus (2. jh. n. Chr.) darauf hin, daß schon die alten forderten, daß selbst ältere frauen wegen ihrer „animi levitatem“ unter vormundschaft gestellt würden.[3]) Von rhetoren mag hier noch aus früherer zeit verwiesen werden auf M. A. Seneca, der die frauen wegen ihrer geschwätzigkeit tadelt und meint, daß sie nur das, was sie nicht wissen, verheimlichen können.[4]) Unter den grammatikern endlich verdient Fulgentius (480—550) aus Afrika erwähnung, der den gleichen tadel wie M. A. Seneca gegen die weiber vorbringt und erklärt, daß vor ihrem wortschwall grammatiker wie rhetoren schweigen und zurückweichen müßten.[5])

[1]) Epistol. moral.: Lib. XV, Ep. 3 cap. 20—21.
[2]) Consol. ad Helviam: cap. XVI 2—4.
[3]) Gajus: Institutiones 1 § 144.
[4]) M. A. Seneca: Controv. lib. II 13.
[5]) Fulgentius: Mythologiae lib. I, cap. 23.

Nicht unerwähnt bleiben schließlich darf in diesem zusammenhange die spruchweisheit der ersten nachchristlichen jahrhunderte. Auf einzelne schon in früher zeit belegte sprüche gegen das weibliche geschlecht werde ich im laufe der betrachtung des mittelalterlichen misogynismus noch zurückkommen. Hier mag nur auf die im mittelalter in mehrfachen bearbeitungen erscheinenden sog. „Disticha Catonis" verwiesen werden (4. jhd.), die zwar nur sehr wenig unserem thema verwandtes enthalten, aber doch auch gelegentlich vor weiblicher list und ränkesucht warnen. So warnt ein spruch den gatten davor, der frau blindlings zu glauben, wenn sie sich über einen diener beschwert, da die frau oft gerade dem wohl will, den der gatte verachtet. Ein anderer spruch bringt den im mittelalter so oft wiederkehrenden gedanken, daß man weibertränen keinen glauben schenken darf, da die frau gerade, während sie weint, am liebsten auf betrug ausgeht.[1])

Man sieht also, daß weiberschmähungen überall zu jeder zeit gemeinplatz der literatur gewesen sind. Es fehlt jedoch in meiner betrachtung noch ein einflußgebiet, das für eine untersuchung der mittelalterlichen frauenfeindlichen dichtung von größter bedeutung ist, die Bibel und die lateinischen kirchenväter. Das Alte Testament weiß nur zu viele geschichten von weiblicher list und verschlagenheit zu erzählen, die dann die späteren weiberfeinde gierig auffangen und zur stütze ihrer schmähungen vorführen. Vor allen dingen aber bildeten die angriffe des weisen königs Salomo gegen das weibliche geschlecht einen unversiegbaren born, aus dem die frauenverächter des mittelalters immer wieder schöpften und durch dessen autorität sie immer wieder ihren vorwürfen größeres ansehen zu geben sich bemühten. Sehr bitter sind denn auch in der tat die vorwürfe, die Salomo gegen die töchter Evas erhebt. Er warnt vor den honigsüßen worten der weiber, die doch nur über ein giftiges herz und trügerischen sinn hinwegtäuschen sollen, er schildert das treiben der dirne und wie der mann von ihr in sein unglück geführt

[1]) Dist. Cat.: ed. Ferd. Hauthal, Berlin 1869: Lib. I N 8; Lib. III N 20; s. a. Lib. IV N 47.

wird wie der ochse zur schlachtbank, er erklärt, daß die frau ein viel bitteres unglück ist als der tod, und kommt schließlich zu dem schluß, daß es unmöglich ist, eine gute frau zu finden.[1])

Unter den lateinischen kirchenvätern, die zunächst in viel geringerem maße als die griechischen weltflucht und entsagung predigten, verdient an diesem ort in erster stelle Quintus Tertullianus genannt zu werden (160—222). Eine ganze reihe seiner werke sind an die frauen gerichtet, und so hat er unter anderen werken auch zwei bücher über den putz der weiber geschrieben. Die sünde der Eva stellt er hier als ursprung alles bösen auf der welt hin und klagt das weib nun an als die vernichterin des göttlichen gesetzes und als tor zur hölle. Er spricht dann über die kostbaren steine und kleider, die die frauen tragen, und wie er diese tadelt, so wendet er sich auch gegen die weitverbreitete unsitte des schminkens, des färbens der haare und gegen andere mittel, die die männer anlocken sollen.[2])

Ganz ähnliche gedanken finden wir bei St. Cyprianus, dem bischof von Karthago, bei St. Ambrosius (340—397) in seinen drei büchern „De virginibus ad Marcellinam sororem suam“[3]) und bei vielen anderen kirchenvätern mehr, die hieraufhin zu prüfen mich zu weit führen würde. Ich will hier nur noch verweisen auf Hieronymus (331—420), weniger wegen seiner persönlichen angriffe gegen die frauen — er wendet sich meist nur gegen die heirat — als vielmehr wegen der weiberschmähungen anderer, die er in sein werk aufgenommen hat oder die mit unrecht an seine person geknüpft worden sind. Hieronymus selbst zwar bezeichnet die frau als unersättlich und nennt sie in seinem buche „Adversus Jovinianum“ die urheberin alles bösen;[4]) aber gerade dieses werk

---

[1]) Prov. Sal.: kap. V; kap. VI 23—29; kap. VII; kap. XXX 18—22; Eccles. VII 27—30.

[2]) Tertullian: De cultu feminarum: s. bes. Lib. I cap. I: Tu es diaboli ianua, tu es arboris illius resignatrix, tu es divinae legis prima desertrix (ed. Oehler, Leipzig 1853, t. I 702); Lib. I cap. VIII u. Lib. II.

[3]) Siehe bes.: Lib. I cap. 6 § 28 u. 29 ed. Migne t. 16 col. 207 f.; cap. 9: ed. ib. col. 215.

[4]) Advers. Jov.: Lib. I cap. 28 u. 48.

besitzt für uns viel mehr wert dadurch, daß hier unter dem titel „Aureolus liber de nuptiis“ [1]) eine seite aus jenem sonst verloren gegangenen traktat des Theophrast aufbewahrt ist, die dann, wie wir noch sehen werden, im 13. jahrhundert dem verfasser des Rosenromans anlaß zu vielen seiner satirischen ausfälle gegen die heirat und die frauen gewesen ist.

An Hieronymus' namen knüpft sich auch, freilich mit unrecht, ein anderer im mittelalter sehr beliebter und von misogynen dichtern viel benutzter traktat gegen die ehe und die frauen, der außer Hieronymus auch manchen anderen dichtern wie z. b. dem Valerius Maximus zugeschrieben worden ist und der seiner entstehungszeit nach wohl in das 5. jahrhundert gesetzt werden muß. Es handelt sich um die bekannte 36. epistel in Hieronymus' werken „Valerius Rufino ne ducat uxorem“. [2]) Die form dieser epistel ist die eines briefes, in dem ein gewisser Valerius seinen freund Rufinus von der ehe abzubringen sucht. Der schreiber erinnert seinen freund an die opfer weiblicher list und tücke, an denen die geschichte und sage und an denen das Alte Testament reich ist, er weist ihn darauf hin, daß es gute frauen noch weniger gibt als den vogel Phönix, daß dagegen die bösen frauen unzählbar sind und niemand alle ihre bosheiten nennen kann, und er schließt dann seinen langen brief mit dem wunsche, Gott möge seinem freunde vergönnen, den listen und ränken der weiber zu entgehen, für die es nichts unmögliches gäbe.

Nach Hieronymus wäre noch auf manchen anderen kirchenvater oder mönch zu verweisen, dessen werke voll sind von äußerungen frauenfeindlicher gesinnung; ich könnte noch an Augustin erinnern, an ein gedicht des irischen mönches Columban, das seine spitze gegen die weiber kehrt, [3]) und an andere denkmäler misogyner dichtung aus der frühchristlichen zeit; aber es mag genügen, wenn ich hiermit noch auf einige spuren weiterer verbreitung hingewiesen habe, und ich will deshalb hiermit meine betrachtung über die misogyne dichtung in vormittelalterlicher zeit abschließen.

---

[1]) Advers. Jov.: Lib. I cap. 47 ed. Migne: t. 23 col. 288/91.

[2]) Ed. Migne: Patrol. lat. t. XXX col. 262—269.

[3]) Siehe: S. Columbani Abbatis Carmina. Migne, Patrol. lat. t. 80 col. 294 nr. IV; vgl. ib. col. 306: Goldast in Col. carm. N IV.

Ich habe mit diesen angriffen auf das weibliche geschlecht, wie sie die Heilige Schrift und die lateinischen kirchenväter in fülle aufweisen, meine betrachtung über die einflüsse, die das mittelalter mit seinem misogynismus von außen her auf literarischem wege empfangen haben kann, ans ende geführt. Den anspruch auf vollständigkeit erhebe ich hierbei keineswegs; ich hoffe jedoch zum mindesten durch diese betrachtung bewiesen zu haben. wie wenig originell das mittelalter in seinen angriffen auf das schöne geschlecht war und wie wenig neues es dabei brachte. Was nun die bedeutung dieser einzelnen einflußsphären in ihrer beziehung zu den mittelalterlichen frauenverächtern angeht, so hoffe ich diese betrachtung, die in diesen einleitenden worten nur eine unvollständige sein konnte, durch gelegentliche anführung von parallelstellen im laufe meiner untersuchung selbst zu ergänzen. Nur mag hier schon gesagt werden, daß zweifellos von größter wichtigkeit hierbei die lateinischen quellen sind. Die schriften des Ovid, seine „Ars amandi“ und seine „Remedia amoris“, gehörten zur lieblingslektüre der geistlichen und laien im mittelalter, und so sind es auch die hierin sich gelegentlich findenden abfälligen äußerungen über die frauen, die den weiberverächtern des mittelalters bekannt waren und von ihnen gierig aufgefangen wurden. Wie mit Ovid, so verhält es sich mit Juvenal, Catull, Properz und vor allen dingen auch mit Vergil, der dann im mittelalter zum gegenstande einer ganzen anzahl von phantastischen erzählungen gemacht wurde, in denen von manchem bösen streich die rede ist, den die listigen und ränkesüchtigen weiber dem dichter gespielt haben sollten.[1]) Solche geschichten werden dann auch von den weiberfeinden des mittelalters immer wieder in ihren gedichten angeführt und gelegentlich auch an andere persönlichkeiten geknüpft.

Neben dem zeugnis dieser dichter aber kommt dann ohne zweifel die größte bedeutung den aussprüchen der lateinischen kirchenväter und vor allen dingen des weisen Salomo zu. Besonders der letzte wird wegen der bitteren vorwürfe gegen

---

[1]) Cf. Domenico Comparetti: Vergilio nel medio evo. Livorno 1872. Vol. II, kap. VIII s. 107.

die frauen wohl von jedem misogynen des mittelalters als gewährsmann für seine schmähungen angerufen.

Erst in zweiter linie nach den lateinischen kommen die griechischen denkmäler frauenfeindlicher gesinnung als quellen für den misogynismus des mittelalters in betracht. Um die kenntnis des griechischen war es im mittelalter sehr schlecht bestellt, und so sind die weiberschmähungen griechischer autoren, soweit sie den dichtern des mittelalters bekannt waren, auf dem wege klassisch-lateinischer vermittlung oder durch mündliche überlieferung zu diesen gekommen. Auf dem letzten wege könnte ja auch, wie schon gesagt, das Pantschatantra oder auch wohl dieses odes jenes andere werk des Orients seinen bescheidenen einfluß geltend gemacht haben.

Doch alles dieses sind nur literarische quellen, denen als weit wichtigere quellen für die mittelalterlichen frauenfeindlichen dichtungen sitten und zustände der zeit gegenüberstehen. Überall in denkmälern des mittelalters, sei es in bildern, skulpturen oder auch in akten von konzilien wird uns erzählt von der sittenlosigkeit, die zu dieser zeit unter weibern aller stände platz gegriffen hatte, von der unter ihnen herrschenden unsitte des schminkens, des färbens der haare, des tragens kostbarer kleider, von ihrer schmucksucht und vielen anderen fehlern mehr. Wenn dann also die dichter des mittelalters in den bittersten worten gegen das weibliche geschlecht schmähen, so schöpfen sie da in erster linie aus persönlicher erfahrung und anschauung. Daß dann die antike sich mit ihren angriffen auf das weibliche geschlecht mit dem mittelalter die hand reichte, war natürlich für die misogyne dieser zeit ein willkommener grund, sich der antike als stütze zu bedienen und auf sie als autorität hinzuweisen.

Ich bin so an die schwelle des mittelalters und damit an das eigentliche gebiet meiner forschung gelangt, muß jedoch, bevor ich an dieses selbst herantrete, noch auf untersuchungen ähnlicher art verweisen. Einen in mancher hinsicht verwandten gegenstand hat Alice Hentsch zum mittelpunkte einer untersuchung gemacht: während diese sich jedoch vorzüglich damit befaßt, werke über die erziehung des weiblichen geschlechts zusammenzustellen und zu analysieren, wobei dann freilich hier und da wohl auch ein weniger

didaktisches als mehr satirisches werk mit in den kreis der betrachtung gezogen wird, will ich mein augenmerk richten auf alle die bitteren klagen, die die dichter des mittelalters, geistliche und laien, in den romanischen ländern gegen das schöne geschlecht erhoben haben.

An einer untersuchung dieser art fehlt es meines wissens nach bisher noch ganz. Abhandlungen über satire und moralgedicht im allgemeinen sind in großer zahl vorhanden; aber eine spezielle forschung auf dem gebiete frauenfeindlicher literatur des mittelalters ist mir nicht bekannt. Lee Neff hat in seiner dissertation „La satire des femmes dans la poésie lyrique française du moyen âge“ zwar scheinbar eine verwandte untersuchung angestellt; aber abgesehen davon, daß der verfasser seine betrachtung auf die französische literatur beschränkt, während ich auf dem gesamtgebiete der mittellateinischen und romanischen literaturen umschau halten und, soweit möglich, eine entwicklungsgeschichtliche darstellung geben will, zeigt diese schrift von Lee Neff auch sonst so viele unebenheiten, daß eine neue nachforschung auch auf dem gebiete der altfranzösischen dichtung nicht nutzlos sein wird.

Schon bei der auswahl des stoffes muß ich mich dabei in gegensatz zu Lee Neff stellen; denn ich möchte mit Gaston Paris behaupten, daß man einen großen, wenn nicht den größten teil der fablels, durchaus nicht als gegen die frauen gerichtet bezeichnen darf. Es sind eben zum großen teil nur lustige schwänke, kleine lockere geschichten, die ganz darauf eingestellt sind, bei einem ungebildeten publikum lachen zu erregen. Überdies werden in diesen fablels die satirischen pfeile mindestens ebenso häufig gegen die männer, gegen bauern, geistliche und adlige gerichtet wie gegen die Evastöchter. Außerdem aber bin ich mit der art und weise nicht einverstanden, in der Lee Neff seinen stoff ordnet: er teilt ein nach den verschiedenen lastern und gibt dann immer an, wo der betreffende vorwurf gegen die frau erhoben wird. Mancher wichtige zug aber wird dem verfasser bei einer solchen anordnung des stoffes entgehen; vor allen dingen aber macht sich auf diese weise der vollständige mangel an einer charakteristik der einzelnen gedichte geltend.

Leider erlaubt mir die große fülle frauenfeindlicher dichtungen des mittelalters nicht, meine untersuchung auf die misogyne literatur des ganzen zeitraumes zu erstrecken, wie es ursprünglich in meiner absicht lag; vielmehr muß ich meine betrachtung mit dem ende des 13. jahrhunderts abbrechen. Diese einschränkung ist mir um so schwerer geworden, als gerade in Spanien spuren einer frauenfeindlichen dichtung in größerem umfange erst nach 1300 in die erscheinung treten. Ich hoffe jedoch, diesen mangel nach möglichkeit dadurch wieder wett zu machen, daß ich in einer schlußbetrachtung einige andeutungen über verwandte werke aus späterer zeit gebe und so meine untersuchung wenigstens annähernd zu dem mache, was sie eigentlich sein sollte: zu einer gesamtdarstellung der frauenfeindlichen dichtungen in den romanischen literaturen des mittelalters.

So will ich denn mein werk hinaussenden in der hoffnung, daß es auch so, wie es ist, der wissenschaft einen dienst leisten wird.

I. Kapitel.

# Die frauenfeindlichen Versdichtungen in der mittelalterlichen lateinischen Literatur.

## a) Frauenfeindliche Versdichtungen im Zusammenhange mit gröfseren Dichtwerken.

Wohl nie war der geist der askese so sehr verbreitet wie gerade im frühen mittelalter, und mahnungen zur weltflucht und zum verzicht auf alle irdischen güter und freuden wurden überall laut. Nun aber war es nicht zum wenigsten die frau, die es den männern schwer machte, die forderungen der askese zu erfüllen; denn in dem weibe verkörpert sich doch alles, was den mann an das leben fesselt: liebe, ehe und familie. So nimmt es denn nicht wunder, daß man gerade in den moralasketischen lehrgedichten, deren verfasser sich nicht genug tun können in der aufforderung zur weltentsagung und in der predigt von der eitelkeit und nichtigkeit aller irdischen güter, nichts rühmliches von dem weiblichen geschlechte zu hören bekommt. An grobheit und zügellosigkeit der schmähungen lassen die dichter es auch hier nicht fehlen, ja oft übertreffen sie darin noch um einen guten teil die weiberschmähungen eines Euripides, eines Juvenal oder manches anderen weiberhassers aus dem griechischen oder lateinischen altertume.

Vier große moralasketiker des 11. und 12. jahrhunderts sind es, die sich vor allen anderen dichtern bewogen fühlen, in ihren umfangreichen moralgedichten auch auf die schlechtigkeit des schönen geschlechtes aufmerksam zu machen: Marbod von Rennes, Hildebert von Tours, Bernard von Morlas und Alexander Neckam.

Marbod von Rennes (1035—1123) legte im alter von 67 jahren seine lebenserfahrung in einem umfangreichen gedichte nieder. Er teilt sein werk [1]) in zehn kapitel, in denen er über die mannigfachsten dinge spricht, wie über das greisenalter, über das wesen wahrer freundschaft, über astrologischen aberglauben, über die auferstehung und über manches andere mehr, und in denen er auch die üblichen eindringlichen mahnungen zur tugend und frömmigkeit, zur weltflucht und zum leben in Gott gibt. Das dritte dieser kapitel nun, das den titel „De meretrice“ [2]) trägt, widmet der dichter dem weiblichen geschlechte, und in 89 hexametern bemüht er sich dessen gefährlichkeit darzutun.

Viele und gefährliche netze hat der böse feind an allen orten den menschen gelegt; doch die schlimmste dieser schlingen, der niemand entgehen kann, ist das weib [3]):

> Femina triste caput, mala stirps, vitiosa propago,
> Plurima quae totum per mundum scandala gignit (col. 1698).

Zwist, streit und empörung geht von der frau aus; alte freunde treibt sie zum kampfe, die liebenden trennt sie, die kinder wiegelt sie gegen die eltern auf, könige und tetrarchen stürzt sie, ja, ganze völker, städte und dörfer fallen durch das weib der vernichtung anheim, das selbst vor gemeinem morde nicht zurückschreckt: kurz, es gibt wohl nichts böses auf der welt, an dem nicht das weib anteil hat.[4]) Es ist ein leichtsinniges geschlecht, jähzornig und geizig und nur zu sehr auf epikureischen lebensgenuß bedacht. Nichts, wofern es nur süß ist und vorteil bringt, erscheint dem schwatzhaften und wankelmütigen weibe unerlaubt, und stellt es sich auch noch so gütig, so ist sein ganzes trachten doch nur auf verderben gerichtet:

> Femina dulce malum, pariter favus atque venenum
> Melle linens gladium cor confodit et sapientum (col. 1698.) [5])

---

[1]) Liber Marbodi Episcopi decem capitulorum, bei Migne, Patrol. lat. t. 171, 1693 ff.

[2]) Migne, Patrol. lat. t. 171 col. 1698,99. Vgl. Barthol. Hauréau, Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. nationale. t. XXXI 1, 137.

[3]) Cf. Ecclesiast. cap. VII 27.

[4]) Cf. S. Hieronymus, Advers. Jovinianum lib. I c. 48 (Migne 23 col. 260—2): omnia mala ex mulieribus.

[5]) Cf. Proverbia Salom. cap. V 3 sq. u. Pantschatantra ed. cit. s. 43 nr. 202.

Aber der moralprediger glaubt seinen offenen schmähungen gegen das schöne geschlecht eine stütze geben zu müssen, und so führt er nun beispiele aus der Heiligen Schrift und aus geschichte und sage an, die wohl geeignet sind, weibliche list und verschlagenheit darzutun. Der bischof weist darauf hin, daß doch die frau es war, die den Adam beriet, die verbotene frucht zu kosten, er erinnert uns an das mißgeschick des Samson, den eine böse frau seines haares und damit der kraft beraubte, um ihn dann den feinden preiszugeben, er spricht weiter von Johannes dem täufer, dem auf den wunsch der Salome das haupt abgeschlagen wurde, und von Salomo und David und von anderen persönlichkeiten der Heiligen Schrift, die ein opfer weiblicher tücke geworden sind, weiß er uns zu erzählen. An diese biblischen beispiele von schlechten frauen reihen sich dann viele andere aus dem altertume, die dichter und historiker zu nennen pflegen.

Die ewige weisheit hat ein bild geschaffen, das die natur dieser verderbenbringenden frauen darstellen soll. Sie stellte eine schreckliche Chimäre auf, von der man erzählt, daß sie den kopf eines löwen und den schwanz eines drachen gehabt hat und in der mitte aus nichts als aus glühendem feuer bestanden hat. Diesem wesen aber gleicht das weib; denn, wie der löwe, so geht auch es auf beute aus, um diese dann mit dem feuer der liebe zu verbrennen und sie schließlich wie durch drachengift dem tode und der vernichtung anheim zu geben.

Wie der Chimäre, so gleicht die frau der Charybdis, die alles mit sich in den strudel des verderbens hinabreißt, und den sirenen, welche die toren mit schmeichlerischen gesängen an sich locken, um sie dann in den abgrund zu stürzen. Nur der verschlagene Odysseus vermochte sich vor den letzten und auch vor der Circe zu retten, indem er list gegen list setzte.

Nachdem der dichter so übelrede auf übelrede auf das weibliche geschlecht gehäuft und nichts gutes an ihm gelassen hat, richtet er zum schluß noch einmal eine eindringliche mahnung an die männer, den umgang mit den frauen nach möglichkeit zu meiden:

O genus hominum! mellita venena caveto,
Et dulces cantus tractumque voraginis acrae,

Nec te compositi seducat gratia vultus,
Flammas urentes, saevumque timeto draconem.

Der umstand nun, daß der grimmige frauenverächter besonders an die mönche die aufforderung richtet, sich in keinen kampf mit den lockungen der weiber einzulassen, sondern diesen kampf, der doch nur verlustreich für sie sein kann, immer zu fliehen, zeigt wohl deutlich genug, welche bestrebungen unserem dichter diese schmähungen in die feder diktiert haben. Es sind rein asketische gründe, von denen sich der moralist hat leiten lassen: die frau stand den forderungen der askese im wege, wie ich schon ausführte, und so mußte sie in farben geschildert werden, die sie wenig begehrenswert erscheinen ließen. — In dem folgenden (vierten) kapitel „De matrona" spricht Marbod dann von den eigenschaften einer tugendhaften frau.

Dieselben asketischen gründe auch mögen es gewesen sein, die dem erzbischof Hildebert von Tours (1057—1133) seine angriffe auf das weibliche geschlecht eingegeben haben. Zum teil recht treffende verse sind es, in denen er in dem gedichte „Quam nociva sint sacris hominibus femina, avaritia, ambitio"[1]) die gefährlichkeit der weiber nachzuweisen sucht. Das kleine gedicht muß im mittelalter sehr populär gewesen sein; denn Alexander Neckam spielt auf diese frauenschmähungen des erzbischofs an,[2]) und auch Bernard von Morlas hat sie für das zweite buch seines umfangreichen werkes „De contemptu mundi" benutzt, wie wir noch sehen werden. Die volkstümlichkeit dieser verse auch mag es gewesen sein, die den anlaß bot, Hildebert als autor anderer weiberschmähungen hinzustellen, die sicher nicht von ihm sind. — Was nun unser erzbischof unter dem oben erwähnten titel gegen die weiber vorbringt, das ist nicht weniger bitter als das, was Marbod über sie zu sagen weiß. Das weib ist

---

[1]) Ed. Migne, Patrol. lat. t. 171 col. 1428/29; Jak. Werner, Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des Mittelalters[2], Aarau 1905, p. 30, nr. 69; Th. Wright u. R. Halliwell, Reliquiae antiquae II, p. 270; B. Hauréau, Les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin, Paris 1882, p. 106—110; cf. Hauréau, Notices et extraits XXVIII 2, 365—68.

[2]) Alex. Neckam (ed. Wright p. 454): Depinxitque stilo placide mores muliebres. Cf. Pascal, Poesia lat. med. op. cit. s. 43.

für unseren dichter ein zerbrechliches ding, das nur im verbrechen beständig ist und nur, was schadet, zu lehren und zu lernen pflegt, um so zu einer last für recht und gesetz zu werden:

Femina vile forum, res publica, fallere nata.
Successisse putat, cum licet esse ream.
Femina triste jugum, quaerimonia iuris et aequi (col. 1428).

Den mann schädigt das weib an leib und seele; nicht auf seine liebe, sondern nur auf geld und geschenke kommt es ihm an. Zum beweise für die richtigkeit seiner schmähungen führt dann auch Hildebert namen von bekannten männern an, die die tücke des weibes am eigenen leibe haben erfahren müssen. Wie bei dem bischof von Rennes, so zeigt sich hier auch bei unserem dichter jene seltsame mischung von heidnischen und christlichen elementen: er spricht von David, von Salomo und Johannes dem täufer, von Paris und von Hippolytos und hält uns ihr schicksal als abschreckendes beispiel vor augen.

Wright druckt dasselbe gedicht mit nur geringen abweichungen unter dem titel „De amore protervo et procacitate amantis“ aus einer handschrift des 15. jahrhunderts ab und schreibt es mit unrecht dem Matthäus Vindocinensis zu. Aus einer Züricher handschrift veröffentlicht auch Werner dieselben schmähungen des erzbischofs, nur erscheint hier die zahl der beispiele noch um das des Samson und des Adam vermehrt, die schon bei Marbod angeführt waren und die auch nie mehr fehlen werden, wo das thema einmal zur sprache kommt.

Auf eine stilistische eigentümlichkeit dieser kleinen satire muß ich noch verweisen. Hildebert hat sich nicht freigehalten von einer mode seiner zeit. Wie so viele andere und auch größere seiner zeitgenossen liebt auch er eine eigenartige, fast geometrische konstruktion der verse, indem er zunächst substantiv an substantiv reiht, um dann in gleicher reihenfolge und häufung die entsprechenden verben folgen zu lassen:

Corpus, opes, animos enervat, diripit, angit [sc. femina],
Tela, manus, odium suggerit, armat, alit;
Urbes, regna, domos evertit, commovet, urit (col. 1428).

Geradezu zur maniertheit aber wird diese art des versbaues und der satzkonstruktion in ein paar merkversen des

Hildebert über die schlechtigkeit der weiber: es handelt sich um das epigramm „De perversa muliere“, das die Histoire littéraire, Migne, Hauréau u. a. dem erzbischof von Tours zuerkennen, während Pascal es ihm, freilich ohne hinreichenden grund, abspricht. Wegen dieser besonderen stilart mag mir, obwohl es sich um selbständige verse handelt, schon an diesem orte ein abdruck gestattet sein:

Aufert, includit, fallit, nudat, dat, adurit
Privat, monstrat, habet, exspoliat mulier
Primo viventi Paradisum, carcere Joseph,
Ornatu Judam, crine virum validum,
Uriae mortem, moechando David, Salomonem
Religione, Petrum voce diabolica. (Migne, t. 171, 1428.)[1])

Während man nun trotz der übereinstimmung in der anführung von beispielen wohl kaum mit sicherheit eine nähere beziehung zwischen dem gedichte Marbods und dem des erzbischofs von Tours ansetzen darf, läßt sich andrerseits doch kaum leugnen, daß Bernard von Morlas die frauenschmähungen eines Hildebert und vielleicht auch eines Marbod gekannt und aus ihnen geschöpft hat. Über das leben dieses mannes ist uns nicht viel bekannt; wir wissen nur, daß er um das jahr 1140 zu Morlas in der Bretagne lebte und als Benediktinermönch der congregation zu Cluny angehörte. Neben vielen anderen gedichten aus seiner feder ist auch das wohl umfangreichste moralasketische lehrgedicht des mittelalters überhaupt von ihm auf uns gekommen. Es trägt den titel „De contemptu mundi“[2]) und besteht aus drei büchern, deren vorzüge mehr in form und sprache als in dem oft nur allzu ermüdenden und eintönigen inhalt bestehen. Der metrische bau dieses gedichtes ist ein eigentümlicher, und Bernard von Morlas ist auch nicht wenig stolz darauf, wie er in einem kleinen prosatraktat zu erkennen gibt.[3]) Wir haben hier hexameter vor uns, deren erste fünf füße daktylisch sind,

[1]) Cf. Hauréau, Mélanges op. cit. p. 107; Pascal, Poesia latina medievale. Catania 1907, s. 46.

[2]) The Anglo Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century ed. by Thomas Wright. Vol. II. London 1872, s. 3—102; cf. Hauréau, Poèmes attribués à Sylvestre Bernard 6 ff.

[3]) Ed. Hauréau, Mélanges op. cit. p. 38.

und die paarweise reimen; innerhalb eines jeden verses reimt dann immer außerdem die sechste silbe mit der zwölften.

Inhaltlich wird uns in diesem umfangreichen werke eigentlich nur in breiterer form dasselbe geboten wie in den zahlreichen übrigen moralasketischen lehrgedichten dieser zeit. Es ist lediglich eine unterweisung in christlicher tugend, eine mahnung zur weltflucht und entsagung auf alle irdischen freuden und güter, eine warnung vor sünde und laster; der dichter gefällt sich dabei in breiter ausmalung der höllenstrafen und der freuden des paradieses, die den menschen je nach seinem lebenswandel im jenseits erwarten. Nicht müde wird er, über die sittenlosigkeit und über die verderbtheit seiner zeit zu klagen und seine äußerungen durch manche abschreckende oder nachahmenswerte beispiele zu erläutern. Dabei kommt der Cluniacenser im zweiten buche seines werkes auf die weiber zu sprechen, und da er als strenger asket in diesen den herd aller versuchung sieht, so ist es nur zu natürlich, daß er nichts gutes von ihnen zu berichten weiß.[1])

Im gegensatz zu Hildebert und Marbod, die es wenigstens nicht ausdrücklich betonen, schließt der Cluniacenser auch die nonnen in seine schmähungen ein und wirft ihnen ihre übermäßige sinnlichkeit vor:

> Nunc quoque lilia spiritualia prostituuntur;
> Viva monilia, coelica lilia subjiciuntur.
> Dos sacra rumpitur, atque resolvitur in probra velum. (Wright s. 56.)

Zum verbrechen nur spornt die frau an, von guten taten aber hält sie zurück, immer nur auf ruchlosigkeiten und verderben ist sie bedacht. Nachdem der autor dann erklärt hat, daß er die guten frauen natürlich von seinen schmähungen ausnehmen will, fährt er fort, übelrede auf übelrede auf das weibliche geschlecht zu häufen. Er erklärt, daß es keine gute frau auf der erde gibt,[2]) wiewohl er noch kurz zuvor den gerechten frauen eine ausnahmestellung eingeräumt hat; nein, alle weiber sind schlecht und haben ihre freude daran, verbrechen an verbrechen zu reihen und gerade den mann

---

[1]) Wright, op. cit. p. 56—61.

[2]) Cf. Ecclesiast. cap. VII 29: „virum de mille unum reperi, mulierem ex omnibus non inveni."

ins verderben zu stürzen, der ihnen am treuesten zugetan zu sein scheint.

Als neu erscheint bei Bernard von Morlas gegenüber den zuvor besprochenen weiberhassern hier zuerst der vorwurf des schminkens,[1]) den wir dann bei Alexander Neckam in breiter ausführung erblicken werden und der nun überhaupt ein gemeinplatz in der frauenfeindlichen dichtung des mittelalters wird. In viel bitterern und derberen worten zieht unser dichter auch gegen die sinnenlust und verkäuflichkeit der weiber zu felde, ein gemeinplatz, der von Hildebert und Marbod nur gestreift worden war:

Merx leve vendita, sed cito perdita, serva metalli (Wright s. 57),

und später:

Fossa libidinis, arma voraginis, os vitiorum. (ib. s. 58.)

Neu schließlich ist bei unserem Cluniacenser ein sehr schlimmer vorwurf gegen das weibliche geschlecht, den ich in dieser form auch nur bei wenigen misogynen dichtern späterer zeit wieder angetroffen habe und der in folgenden versen zum ausdruck kommt:

Propria germina, proh fera crimina! decutit alvo;
Edita dissecat, abjicit, enecat, ordine pravo. (Wr. s. 59.)

Im übrigen finden wir auch hier wieder jene uns schon bekannten opfer weiblicher list und verschlagenheit, die den schmähungen den schein größerer wahrhaftigkeit geben sollen: wir hören von dem bösen schicksal des Ruben, David, Salomo und Johannes, des Hippolytos und anderer männer, die die weibliche schlechtigkeit am eigenen leibe erfahren mußten.

Wie man also aus allem diesen ersieht, scheint Bernard von Morlas von ganz besonderem haß gegen das schöne geschlecht erfüllt gewesen zu sein, gegen dieses geschlecht, dessen reinste vertreterin, die jungfrau Maria, doch so viele glühende verehrer in dichtung und in tätiger anbetung gefunden hatte. Dieser haß ist es auch, der ihn in seinen schmähungen oft so derb und geradezu unflätig im ausdruck werden läßt, daß der moderne leser sich davon abgestoßen fühlt.

[1]) Cf. u. a. Tertullian, De Cultu Feminarum (ed. Oehler, Leipzig 1853, t. I).

Woher nun hat der Cluniacenser die fülle seiner schmähungen genommen? Der eigenen erfahrung und anschauung wird bei beantwortung dieser frage wohl eine nicht zu unterschätzende rolle zuerkannt werden müssen; daneben kommen aber vor allen dingen literarische vorbilder in betracht. Auf die beziehung zu dem bereits besprochenen gedichte des Hildebert von Tours habe ich schon verwiesen, muß hier jedoch noch einiges zur begründung der behauptung anführen. Für diese abhängigkeit scheint mir neben der auffälligen übereinstimmung in der anführung von beispielen vor allen dingen die tatsache zu sprechen, daß so viele der prädikate, die Hildebert der frau beilegt, sich auch bei Bernard von Morlas in wortgetreuer wiedergabe finden: so wird, um nur ein beispiel herauszugreifen, das weib hier wie dort als *flamma, furor ultimus, intimus hostis* bezeichnet.[1]) Ähnliche beispiele ließen sich noch mehr anführen, und auf diesem wege auch ließe sich eine abhängigkeit von Marbod von Rennes erweisen. — Manches mag Bernard von Morlas aus der sechsten satire Juvenals und aus den Sprüchen Salomonis, manches auch aus den kirchenvätern geschöpft haben.[2])

Auf noch eine eigentümlichkeit dieses gedichtes muß ich bei dieser quellenfrage hinweisen: das gedicht des Cluniacensers scheint in mancher hinsicht mit zur Centonenpoesie gerechnet werden zu dürfen. In dieser zeit, wo man von einem plagiat noch nichts wußte, liebten die dichter und so auch Bernard es, ganze verse aus anderen antiken gedichten zu übernehmen oder längst bekannte epigramme lose aneinanderzureihen. So darf man z. b. den Cluniacenser nicht als den verfasser zweier verse ansehen, die über das ganze weibliche geschlecht den stab brechen:

> Nulla quidem bona, si tamen et bona contigit ulla,
> Est mala res bona, namque fere bona femina nulla.
>
> (Wright s. 57.)[3])

---

[1]) Migne t. 171, 1428; Wright s. 58.

[2]) Vgl.: Bern. v. Morlas ed. cit. s. 60: Plurima Lydia, rara Lucretia, nulla Sabina, mit einem satze aus der bei Hieronymus erschienenen Epistola XXXVI: Valerius Rufino ne ducat uxorem. § IX: Amice, nulla est Lucretia, nulla est Penelope, nulla est Sabina. — Migne ed. cit. col. 264.

[3]) Cf. Hauréau, Les mélanges[2] op. cit. p. 112.

Diese verse nämlich sind viel älter als das gedicht unseres mönches und dürften wohl lediglich eine freie umschreibung der bitteren anklage des weisen Salomo sein.[1]) Wir finden sie fast in der gleichen fassung wie in unserem gedichte schon in einer handschrift des siebenten jahrhunderts,[2]) wo sie unter dem namen des Pentadus erscheinen. Im mittelalter hat man dieselben verse auf der suche nach gewährsmännern auch wohl einem Q. Cicero zugeschrieben.[3]) — Für andere verse dieses großen gedichtes ließe sich vielleicht die gleiche art der entstehung nachweisen.

Bereits dem ausgehenden 12. und beginnenden 13. jahrhundert gehört der vierte unserer großen moralasketen an: Alexander Neckam († 1217) ist der verfasser des im mittelalter sehr beliebten gedichtes „De vita monachorum“[4]). Dieses moralgedicht ist auch wohl einem Roger von Bec, einem Anselm von Canterbury und anderen zugeschrieben worden und dürfte in die letzten jahre des 12. jahrhunderts gehören. In 375 distichen gibt der dichter hier seinen geistlichen brüdern eine anweisung zu einem tugendhaften und gottwohlgefälligen leben. Er weist sie zunächst darauf hin, daß nicht die tonsur und das mönchsgewand den geistlichen macht, sondern allein der adel der seele, beständige strenge gegen sich selbst, verachtung der welt und zurückgezogenes leben. Er fordert dann die mönche auf, Gott die gegebenen gelübde zu halten und sich von dieser sündhaften welt abzuwenden. Diese mahnung führt ihn dazu, ein grelles bild von der eitelkeit und nichtigkeit aller irdischen güter zu entwerfen, lockungen und laster dieser welt möglichst breit auszumalen

---

[1]) Ecclesiast. VII, 29.

[2]) Ed. Alex. Riese, Anthologia lat. Leipzig 1863. S. 182 nr. 268.

[3]) Klotz, Ciceros Werke I p. III s. 511; vgl. auch Pascal, Poesia lat. med., op. cit. p. 179. Ein beweis für die beliebtheit dieser verse ist die existenz des gedichtes: „Contra eos, qui dicunt: Femina nulla bona“ (Wright, Anectoda lit. p. 96). In der Fecunda ratis des Egbert von Lüttich, ed. Ernst Voigt, Halle 1889, s. 153, lautet der spruch:

Femina pauca bona est; si forte inueneris ullam,
De celo cecidit, tessella caractere miro.

[4]) Ed. Wright, Satirical poets, op. cit. s. 175—200; Hauréau, Poèmes att. à S. B. 18, 24.

und schließlich auch dazu, seine schlechte meinung über das schöne geschlecht zu äußern:[1])

Femina, dulce malum, mentem roburque virile
Frangit blanditiis insidiosa suis.
Femina, fax Sathanae, gemmis radiantibus, auro,
Vestibus, ut possit perdere, compta venit. (s. 186.)

So hebt unser autor an, um nun in etwa 60 distichen die schale seiner verachtung über das weibliche geschlecht auszugießen. Immer neue fehler und laster entdeckt er an den weibern, sodaß schließlich nichts gutes mehr an ihnen bleibt. Während Bernard von Morlas nur ganz kurz die unsitte des schminkens an den weibern getadelt hatte, läßt Alexander Neckam es sich nicht nehmen, immer wieder den weibern zum vorwurfe zu machen, daß sie durch künstliche mittel über ihre häßlichkeit und körperlichen gebrechen hinwegzutäuschen suchen. Alles, so klagt unser dichter, was die natur der frau gegeben hat, das ändert diese um. Ihren augen sucht die frau mehr glanz zu verleihen, um so ihre anmut zu vergrößern; eine andere frau wieder durchsticht sich mit einer nadel die ohren, um dort besser gold und kostbare gesteine befestigen zu können.[2]) Manche frau fastet auch wohl und zapft sich blut ab, da sie bleiche gesichtsfarbe für schön und für die farbe der liebenden hält; eine andere dagegen schminkt und bemalt ihr gesicht mit „manchem schmutz", kurz, immer ist das weib bemüht, die natur in seinem sinne und zu seinem vorteile umzugestalten:

Arte supercilium rarescit, rursus et arte
In minimum mammas colligit ipsa suas.
Arte quidem videas nigros flavescere crines;
Nititur ipsa suo membra movere loco.
Sic fragili pingit totas in corpore partes —.[3])
(Wright s. 186.)

Auf mancherlei andere weise auch sucht die frau die männer zu fangen: bald will sie durch lachen, bald durch

---

[1]) Wright op. cit. s. 186—190.

[2]) Cf. Seneca, De beneficiis lib. VII cap. IX § 4 sq.; Ovid, Medic. fac. 21 sq.; Ars am. III, 129 sq.

[3]) Cf. Ovid, Ars am. III, 163 sqq. (Ars am. III, 201: Arte supercilii confinia nuda repletis); cf. Properz III 7, 21.

weinen gefallen, und immer ist ihre listige zunge zum schmeicheln bereit.

Wie Bernard von Morlas, so glaubt auch unser dichter erklären zu müssen, daß seine schmähungen nicht das ganze geschlecht angehen; aber wie wenig ernst es ihm mit dieser erklärung ist, sehen wir schon in der folgenden zeile, wo er meint, daß es schwer hält, eine tugendhafte frau zu finden. So hebt er denn auch sofort in schlimmerem maße wieder mit seinen übelreden an und warnt davor, sich durch weibliches lächeln und winken und schmeichelnde worte täuschen zu lassen. Nicht einmal die mönche sind vor den nachstellungen der weiber sicher: nein, auch in die klosterzellen dringen die frauen ein, und schon mancher mönch hat durch sie sein seelenheil verloren. Ganz besonders aber glaubt unser dichter seine geistlichen brüder vor einer schönen frau warnen zu müssen, und diese warnung gibt ihm zu dem drastischen vergleiche anlaß:

> Si fimum vilem praefulgens purpura velet,
> Ecquis ob hoc fimum vel male sanus amet? (Wright s. 188.)

Auch nicht einmal von einer keuschen ehe will unser moralprediger etwas wissen; denn nach seiner ansicht ist jede frau für den mann eine last. Wenn jemand mit einer häßlichen frau verheiratet ist, so verdrießt es ihn; ist die frau aber hübsch, so muß der mann beständig vor ehebrechern auf der hut sein; denn schönheit und scham schließen sich gegenseitig aus. — Die sinnenlust der frau kennt keine grenzen, über furcht und vernunft, über alle heiligen gesetze und gebräuche setzt sie sich blind hinweg, und nur zu oft kommt es vor, daß jemand ein kind als sein eigenes großzieht, das seine frau in wirklichkeit irgend einem schurken verdankt, dem sie sich in übergroßer sinnenlust hingegeben hatte.

Wie man sich wohl denken kann, läßt auch Alexander Neckam es sich nicht nehmen, seine schmähungen durch anführung von opfern weiblicher ränkesucht anschaulicher zu gestalten. Irgend etwas neues freilich bringt er hierbei nicht, und so erübrigt es sich näher darauf einzugehen. — Nur möchte ich an dieser stelle noch auf den vorwurf der schwatzhaftigkeit verweisen, den Alexander Neckam zu verschiedenen

malen im laufe seines gedichtes gegen die frauen erhebt und der sehr viel seltener bei seinen unmittelbaren vorgängern begegnet. Es ist dies ein vorwurf, der sehr oft bei den kirchenvätern, im besonderen maße aber bei den rhetoren anzutreffen ist.[1])

Viele seiner gedanken wird unser dichter den populären frauenschmähungen eines Hildebert von Tours entnommen haben, auf die er ja, wie ich schon sagte, einmal direkt anspielt. Manche gemeinplätze auch scheint er mir dem umfangreichen werke des Bernard von Morlas zu verdanken, vor allen dingen aber zeigt Alexander Neckam, daß er seinen Ovid gut gekannt und benutzt hat. Die Ars amatoria ist es, die das literarische vorbild für die zu seiner zeit wohl nur zu berechtigten klagen unseres mönches über das schminken der weiber abgegeben hat, und manches ist fast wörtlich aus diesem werke übernommen.

Im übrigen aber glaube ich, daß wir auch bei diesem dichter mit kurzen, längst bekannten epigrammen gegen die frauen rechnen müssen. Ich verweise hier nur auf die verzweifelte klage unseres dichters über die gefährlichkeit der frau für alle männer:

Si Loth, Samsonem, si David, si Salomonem
Femina dejecit, quis modo tutus erit? (Wright s. 188.)

Diese verse sind im mittelalter außerordentlich volkstümlich gewesen, wie ihr vorkommen an den entlegensten orten beweist; überall in den handschriften begegnet dieser spruch, und unter anderen hat auch Fra Salimbene ihn in seine Chronica aufgenommen, auf die ich noch zurückkommen muß.[2]) Verhält es sich nun nicht mit diesen versen vielleicht ebenso wie mit denen, die ich aus dem gedichte des Bernard von Morlas zitierte, und sind nicht auch sie lange vorher bekannt

---

[1]) Cf. M. A. Seneca, Controv. lib. II 13; Fulgentius (grammatiker), Mythologiae I 23: ... licet mulierum uerbialibus undis et causidici cedant nec grammatici muttiant etc. — S. Cyrillus Alex., De Adoratione in Spiritu et Veritate I § 45, bei Migne t. 68 col. 205 6 u. a.

[2]) Chronica Fratris Salimbene de Adam Ordinis Minorum ed. Oswald Holder-Egger. Hannover 1905—13 in den Mon. Germ. Hist. t. 32 s. 221; vgl. das. über die weitere verbreitung des spruches.

gewesen und von Alexander Neckam nur irgendwo aufgefangen worden?

Neben diesen großen moralasketikern des 12. jahrhunderts stehen andere dichter, die es sich nicht nehmen lassen, in ihre klagegedichte über die sittenlosigkeit und verderbtheit der zeit auch schmähungen auf das schöne geschlecht einzustreuen. In diesem zusammenhange verdient noch ein zeitgenosse Alexander Neckams, Gautier von Lille († 1200), genannt zu werden. Dieser dichter hat neben anderen moralgedichten auch eines verfaßt, das den titel „De statibus mundi“[1]) trägt und in drei strophen angriffe auf das schöne geschlecht enthält. Hier wird der vorwurf gegen die frauen erhoben, daß sie schon vor dem alphabete lernen, den gewinn von geld der keuschheit vorzuziehen, daß man keine tugendsame frau auf der welt finden kann und daß gerade eine reiche frau am unerträglichsten ist. Der dichter hat seine schmähungen zweifellos direkt aus den satiren des größten weiberfeindes des lateinischen altertums, des Juvenal, entlehnt.[2])

Nicht unerwähnt bleiben mag an dieser stelle ein kurzes gedicht, das Wright unter dem titel „Song on the times“[3]) aus einer handschrift des 13. jahrhunderts abdruckt, dessen entstehung jedoch vielleicht noch höher hinaufzurücken ist. Auch hier klagt der verfasser über den überall eintretenden verfall der sittlichkeit, über die überall herrschende schmeichelei und über manches andere laster seiner zeit. Dabei kommt er auch auf die frauen zu sprechen, und was er von ihnen zu sagen weiß, ist nicht viel besser und rühmlicher für das geschlecht als das, was die anderen frauenverächter vorgebracht hatten. Er nennt die frau eine schlange und erklärt, daß sie füchsische art im herzen trage.

In seinen „Carmina medii aevi“[4]) gibt Novati neben anderen gedichten auch eine reihe von versen gegen das weibliche geschlecht bekannt, die nach seiner behauptung nur einen teil eines umfangreichen werkes ausmachen. Wie wir wissen,

---

[1]) Ed. W. Müldener Die zehn Gedichte des Walther von Lille, genannt v. Châtillon. Hannover 1859. s. 10/11 v. 85—96.

[2]) Cf. Juvenal XIV 209, VI 460, XV 72.

[3]) Ed. Th. Wright, Anecdota literaria. London 1844. § 92, 93 str. 4.

[4]) Francesco Novati, Carmina medii aevi. Firenze 1883. s. 22—24.

handelt es sich um einen passus aus dem im mittelalter sehr bekannten gedichte, dem „Anticerberus“, das im ganzen 1415 verse umfaßt und den franziskanermönch Bongiovanni aus Mantua zum verfasser hat (1. h. d. 13. jh.). Der Italiener teilt sein werk in vier bücher und gibt in diesen nacheinander lehren über den christlichen glauben und die sakramente, über die laster und hauptsünden, über die nichtigkeit aller irdischen güter und den vorteil des theologiestudiums und schließlich auch über das schicksal des menschen nach dem tode.[1])

Im 3. buche seines lehrgedichtes kommt der franziskaner dann auch auf das schöne geschlecht zu sprechen, von dem er nichts gutes zu berichten weiß. Wenn jemand in Christo leben will, so meint der dichter, muß er vor allem die frau fliehen; denn ruhe und frieden wird man nie bei ihr finden. Ja, selbst den anblick der weiber muß man meiden, sind doch schon ihre blicke wie stiche der dornen. Schon viele, viele männer sind durch die frauen zu tode gekommen, und die treue zu bewahren versteht keine unter ihnen.

Bongiovanni hat in dieser vorzüglich an seine standesgenossen gerichteten warnung vor dem umgange mit den listigen und verschlagenen frauen sehr viel, wie mir scheint, aus der spruchweisheit des mittelalters geschöpft. Man gewinnt aus der lektüre seiner schmähungen wohl den eindruck, als wenn der mönch alte, längst bekannte sprüche nur lose aneinandergereiht und so im wahren sinne des wortes centonenpoesie gegeben hat. Viele seiner verse begegnen uns nämlich schon lange vor ihm in kurzen denksprüchen. So finden sich zwei verse unseres dichters:

Ergo cave ne tu prave capiaris ab ulla,
Nam fidem servare quid sit, scit femina nulla (v. 41 sq.)

schon in einer kleineren satire des 12. jahrhunderts,[2]) auf die ich noch zurückkommen werde. — Wenn der franziskaner die unbezähmbare sinnenlust der weiber mit den versen

Mantua piscibus ac mare fluctibus ante carebit,
Quam mala femina propria femora munda tenebit (v. 43 sq.)

[1]) Cf. Francesco Novati, Attraverso il medio aevo, Bari 1905: Un poema francescano del dugento s. 9—115.

[2]) Sitzungsber. d. Bayr. Akad. philos.-hist. Kl. bd. III s. 707 v. 15/16.

geißelt, so mag ihm wohl das ähnlich lautende epigramm eines französischen dichters des 12. jahrhunderts bekannt gewesen sein, über dessen weitere verbreitung Novati zu vergleichen ist.[1])

Noch ein drittes beispiel mag hier am platze sein: Bongiovanni will von der flatterhaftigkeit der frau sprechen und bedient sich dabei einiger fragen und antworten, die in derselben oder ähnlichen form in manchem epigramm vor ihm und nach ihm anzutreffen sind und sehr beliebt waren, wie auch ihr vorkommen mit anderen gedanken ohne nähere beziehung auf die frau beweist. Es sind die verse unseres mönches:

> Quid levius flamma? fulmen: quid fulmine? ventus:
> Quid vento? mulier: habet enim visus truculentus
> (lic.: quid muliere? nichil) (v. 39 sq.)[2])

Und was von diesen versen gilt, das ließe sich auch wohl noch von mancher anderen zeile dieser frauenschmähungen sagen. Doch die angeführten beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie häufig ein weiberverächter nur längst bekannte verse aneinanderreihte. Diese art der entstehung ist jedoch in weit höherem maße als für das eben besprochene gedicht bei den einzelnen selbständigen werken gegen das weibliche geschlecht anzusetzen, denen ich mich nunmehr zuwende.

---

## b) Selbständige frauenfeindliche Versdichtungen: Moralgedichte, Satiren, Sprüche.

Während in den gedichten der bisher besprochenen autoren unverkennbar tiefere beweggründe der anlaß zu den heftigen angriffen auf das weibliche geschlecht gewesen sind und weniger das wohlbehagen an der übelrede auf die frauen als vielmehr rein moralasketische erwägungen den geistlichen die bitteren schmähungen in die feder diktiert haben, überwiegt in den selbständigen und meist kürzeren frauenfeindlichen dichtungen nicht selten die bloße lust und freude daran, übelrede

---

[1]) Novati, Attrav. il medio aev., op. cit. s. 52.
[2]) Ib. s. 95 sq.

auf übelrede auf das schöne geschlecht zu häufen und sich so vielleicht für erlittene kränkungen zu rächen. Ja, nicht selten sind diese schmähungen äußerungen bloßen übermutes und, besonders in den sprüchen, oft nur einfache witze.

Ein längeres gedicht freilich über die zwecklosigkeit der heirat scheint mir noch ganz in das gebiet der reinen moraldichtung versetzt werden zu müssen. — Das erste menschenpaar war nach der lehre der christlichen kirche von Gott in vollständiger reinheit erschaffen worden. Wohl hatte der herr im paradiese die ehe gestiftet; aber das ehebündnis des ersten menschenpaares hatte sich doch von dem der folgenden geschlechter durch die loslösung von jedem sinnlichen liebeswerben unterschieden. So betrachtete notgedrungen der asketische geist des mittelalters die ehe unter den menschen als folge des sündenfalles, und da es nun als höchstes galt, zu dem urzustande zurückzukehren, so stellte die kirche als hauptforderung enthaltsamkeit von der liebe und damit von der ehe hin. Für alle menschen ließ sich diese forderung nicht durchführen; aber wer Gott dienen wollte, der mußte sich von aller irdischen liebe freihalten. In den ersten jahren ihres bestehens hatte die kirche noch nicht mit ganzer schärfe auf der durchsetzung dieses verlangens bestanden; noch Tertullian hatte auf Paulus fußend in seinem werke „Ad uxorem“ erklärt, daß man mit der heirat zwar keine sünde begehe, sich aber doch besser davon freihalte. Ähnlich äußerte sich noch mancher andere kirchenvater nach Tertullian; aber immer mehr drang die kirche darauf, wenigstens für die geistlichen ein diesbezügliches gebot zu erlassen, und immer wieder wurde auf konzilien und synoden über diese frage verhandelt, bis schließlich auf einer synode zu Latran im jahre 1205 offiziell die ehelosigkeit der geistlichen gefordert wurde. Der kampf um die durchsetzung dieser forderung war ein sehr harter gewesen, und so nimmt es nicht wunder, wenn man im laufe dieses streites hier und dort einen geistlichen erblickt, der seinen gefährten die erfüllung des gebotes zu erleichtern sucht, indem er ihnen die nachteile der heirat in dickaufgetragenen farben ausmalt und sie so meist als durch den charakter der frau bedingt darstellt.

So verhält es sich wohl auch mit der langen diatribe gegen die ehe „De conjuge non ducenda“,[1]) die jedenfalls dem beginnenden 13. jahrhundert angehört und, wie du Méril meint, eben im anschluß an jene verfügung der synode zu Latran entstanden ist. Das gedicht umfaßt 39 einreimige strophen von je vier zwölfsilbnern. Über die persönlichkeit des autors sind wir vollständig im unklaren; der umstand, daß das gedicht in derselben handschrift erscheint wie die werke des Serlon, berechtigt natürlich nicht zu dem schluß, es diesem zuzuschreiben. Auch Walter Mapes, dem man die verfasserschaft von so vielen gedichten ganz mit unrecht beigelegt hat, ist die diatribe zugesprochen worden und ebenso einem gewissen Golias, unter dessen namen jedoch, wie wir heute wissen, alle jene fahrenden schüler zusammengefaßt wurden, die überall hinzogen und als goliardi weit und breit bekannt waren wegen ihrer oft recht feinen satirischen verse, in denen sie auch das heiligste in den staub zogen. Dieser Golias erscheint auch in der fassung des gedichtes von Wright als derjenige, an den die mahnung gerichtet ist.

Der dichter, wahrscheinlich ein französischer geistlicher, erzählt uns zunächst, daß er einst die absicht hatte, eine frau als gattin heimzuführen, zu der er wegen ihrer schönheit in heftiger liebe entbrannt war. Alle seine gefährten und freunde rieten ihm zu, den verhängnisvollen schritt zu tun; denn sie wünschten auch unseren dichter auf den pfad des unglücks zu bringen, den sie mit der heirat betreten hatten. Schon ist der heiratslustige bereit, dem bösartigen zureden der freunde nachzugeben, als ihm von unerwarteter seite im letzten augenblicke besserer rat kommt: Gott nämlich sendet drei engel zu seiner hilfe aus, die nun dadurch den geistlichen von seinem vorhaben abzubringen wissen, daß sie unermüdlich übelrede auf übelrede auf den einen teil dieser ehe, auf die frau, häufen:

Wenn jemand heiratet, so heben die engel an, so schafft er sich damit eine last, von der allein der tod ihm erlösung

---

[1]) Ed. M. Edelstand du Méril, Poésies populaires lat. du moyen âge, Paris 1847, s. 179—187. — Th. Wright, The latin poems commonly attributed to Walter Mapes, London 1841, s. 77—85; cf. Grimm, Kl. Schriften III, 80.

bringen kann. Der mann, der vor der ehe frei war, wird in ihr zum sklaven und zum esel, den die frau auf nicht gerade sanfte weise antreibt. Nur solange es gut um das vermögen ihres mannes steht, sind die weiber zufrieden; wenn dieses aber verloren geht und die armut über sie hereinbricht, so hören sie nicht auf zu klagen und behaupten, durch ihren mann ins elend geraten zu sein. Es ist dieses ein gedanke, der sich in ganz ähnlicher gestalt bei Euripides findet;[1]) freilich wird unser dichter ihn kaum von diesem weiberfeinde des altertums übernommen haben, wenigstens nicht auf direktem wege. — Im gegensatz zu den meisten anderen weiberhassern seiner zeit, welche die frau als listig und verschlagen bezeichnen, nennt unser dichter sie töricht. Wie ein verkaufter ochse zur schlachtbank, so wird der mann zur ehe geführt,[2]) wo ihm nun von seiten der frau beständige qualen bevorstehen. In viel breiterer ausführung als bei Bernard von Morlas erscheint hier der gemeinplatz von der verkäuflichkeit der weiber, die sich für geld und geschenke willig jedem schurken hingeben:

Ut vestes habeat quaerit adulterum,
Et, ut refrigeret ardorem viscerum,
Tota succenditur amore munerum,
Spernitque misera maritum miserum (du Méril s. 183).

Alle diese laster sind den frauen angeboren; ihnen näher auf den grund zu gehen unterläßt unser dichter, wie auch seine vorgänger es getan hatten. Auch ihre maßlose sinnlichkeit, die durch nichts gestillt werden kann, ihr jähzorn, ihr ungeheurer stolz, ihre neigung zum betruge und zur falschheit liegen in ihrer natur. Wohl bezeichnet man den mann, der eine gute frau sein eigen nennt, als glücklich; allein die zahl der lasterfreien frauen ist doch gar zu klein.[3]) Ihre unbezähmbare sinnenlust, die der dichter in nicht wiederzugebenden derben ausdrücken breit ausmalt, treibt jede frau dazu, ihrem manne die treue zu brechen, und will jemand

[1]) Euripides, Medeia v. 569–576.

[2]) Cf. Prov. Salom. VII, 22: statim eam sequitur quasi bos ductus ad victimam ...

[3]) Cf. Eccles. VII, 29 mit du Méril s. 185, str. 25:
Bonarum conjugum est summa raritas,
de millenaria vix erit unitas;

ihr nicht zu willen sein, so schreckt die frau auch wohl nicht vor dem morde zurück. Ja, ist ihr zorn einmal entfacht, so scheut sie sich nicht vor dem gattenmorde, und in ihrer großen rachsucht gibt sie sich gar einem aussätzigen hin, um so auch auf ihren gatten die krankheit zu übertragen. — Drei dinge machen dem manne einen aufenthalt im hause unmöglich:

Fumus et mulier et stillicidia
Expellunt hominem a domo propria (du Méril s. 186)[1]),

und wohl wäre es besser, mit einem löwen zusammenzuwohnen als mit dem nichtsnutzigen weibe,[2]) das eine noch bittere last ist als der tod.[3]) Was darf es uns nach allen diesen schmähungen gegen die weiber noch wundernehmen, wenn unser frauenverächter zu dem schluß kommt, daß die ehe nichts anderes ist als der Tartarus, in dem niemand ruhe und frieden findet?[4])

In der fassung, in der Wright das gedicht bringt, fehlen von der bei du Méril abgedruckten lesart die strophen 10, 31 und 32; dafür aber hat Wright 17 strophen, die bei du Méril nicht zu finden sind, sodaß das gedicht dort 53 vierzeiler aufweist. Das eigentlich wichtige in diesen neuen strophen ist nur, daß wir hier etwas näher mit der persönlichkeit der engel bekannt gemacht werden, die so viel von der

---

[1]) Pucci, Zibaldone (ed. d'Ancona, op. cit. s. 378) schreibt Aristoteles den spruch zu.

[2]) Cf. du Méril s. 186, str. 35:

Nam cum leonibus morarer potius
Quam pravae conjugi essem obnoxius (sc. socius)

mit Menander, Meinecke 327: Lieber mit einem Löwen zusammenleben als mit einem Weibe.

[3]) Cf. Eccles. VII, 27: et inveni amariorem morte mulierem ...

[4]) Vgl. dazu einen unbekannten frz. autor (Romania XV, 339):

Qui capit uxorem, capit absque quiete laborem,
Longum languorem, lacrimas, cum lite dolorem,
Pondus valde grave, verbosum vas sine clave,
Quod nulli claudit, sed detegit omne quod audit.
Uxorem duxi, quod semper postea luxi.

Vgl. Jak. Werner, Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche d. Mittelalters, Heidelberg 1912, bd. 3 d. Samml. mittellat. Texte s. 76 n. 63:

Qui capit uxorem, litem capit atque dolorem.

schlechtigkeit der töchter Evas zu berichten wissen. Hiermit aber kommen wir zugleich auf die quellenfrage für unser gedicht, bei der wir hier ja in wesentlich günstigerer lage sind, als es bei den bisherigen gedichten der fall war; denn der autor selbst gibt uns die nötigen fingerzeige.

Der erste der drei hilfsbereiten engel ist Peter von Corbeil, ein berühmter Pariser geistlicher, der 1226 als erzbischof von Sens gestorben ist. Er ist bekannt als kommentator zu einzelnen teilen der Heiligen Schrift; das werk aber, das für unser gedicht in betracht kommt, ist uns nicht erhalten. Laurentius von Durham, der als zweiter das wort ergreift, ist bekannt als verfasser der schrift „De dissuasione coniugii", in der er, wie der titel schon vermuten läßt, das weibliche geschlecht angegriffen haben mag.

Der letzte der engel aber, St. Johannes, ist niemand anderes als der griechische kirchenvater Johannes Chrysostomos, von dem ich schon in der einleitung gesprochen habe. Er hat sich sehr oft in seinen schriften abfällig über die weiber geäußert, wie in den verschiedenen homilien und vor allen dingen in einer erläuterung zu einem teile des Matthäusevangeliums, die man ihm zuschreibt. Hier zählt der kirchenvater eine ganze reihe von weiblichen lastern auf und kommt dann zu dem resultat, daß es zwecklos ist zu heiraten;[1]) diese einsicht würde ja aber auch dem schluß entsprechen, zu dem unser heiratslustiger auf grund der vorstellungen der engel gelangt.

Diesen drei männern also will unser autor seine weisheit verdanken, und wir könnten uns damit als mit seinen quellen wohl zufrieden geben. Doch hat er sicher manchen gemeinplatz und vergleich den bitteren anklagen des weisen Salomo gegen das schöne geschlecht entnommen, wofür ich durch anführung von parallelstellen den beweis erbracht zu haben glaube. Auffällig erscheinen mir auch hier schließlich eine ganze reihe von wörtlichen anklängen an das gedicht „De vita monachorum" des Alexander Neckam: so berühren sich unter anderem beide autoren in dem gedanken, daß das weib

[1]) Ioan. Chrysost., Mulieris malae descriptio, bei Migne, Patrol. graec. t. 56 col. 803.

nicht einmal vor den geweihten klostermauern zurückschreckt, sondern auch hier eindringt und die mönche ihres seelenheils beraubt, und beiden dichtern ist der gedanke gemein, den der heiratslustige geistliche in den folgenden versen ausdrückt:

> Qui ducit conjugem, rancorem induit;
> Pascit adulteram, quae se prostituit,
> Prolem alterius heredem statuit,
> Et nutrit filium, quem alter genuit. (du Méril s. 184.)[1])

Eine sichere behauptung freilich über die abhängigkeit unserer diatribe von den schmähungen des Alexander Neckam wird man trotz dieser übereinstimmungen kaum aufstellen dürfen. Die misogynen dichter des mittelalters schöpften eben überall ein wenig, und so mag auch unser dichter schon den prosatraktat des Andreas capellanus gekannt und benutzt haben, auf den ich noch zurückkommen muß; er mag bei den kirchenvätern belesen gewesen sein und von Hieronymus her den traktat des Theophrast gegen die ehe gekannt haben,[2]) der im mittelalter äußerst populär war und u. a. Jean de Meung seine bitteren angriffe auf die heirat eingab. — Endlich dürften aber auch für unseren dichter längst vorhandene merkverse und epigramme gegen das schöne geschlecht nicht ohne bedeutung gewesen sein: so sind wohl kaum, um nur ein beispiel herauszugreifen, die schon zitierten verse:

> Fumus et mulier et stillicidia
> Expellunt hominem a domo propria

sein geistiges eigentum; denn sie begegnen uns in dieser oder ähnlicher form schon lange vorher und kehren an den entlegensten orten in den handschriften wieder.[3])

---

[1]) Vgl. Alex. Neckam, ed. Wright s. 186:

> Hinc illam metuis, ne quis corrumpat adulter
> Et pariat quorum non eris ipse pater

und ähnlich der schwank vom Schneekind: siehe u. a. Dum vir abest, puerum parit eius adultera coniunx . . . (bei Werner, Beitr. z. Kunde d. lat. Lit. op. cit. s. 38 n. 20).

[2]) Siehe Hieronymus, Advers. Iovinianum I cap. 47, ed. Migne, Patrol. lat. 23 col. 288—291; daraus ausgeschrieben bei Ioh. Sarisberiensis, Polycratius VIII, 11.

[3]) Vgl. darüber Fr. Novati, Attraverso il medio aev., op. cit. s. 52.

Gehörte diese diatribe gegen die ehe wohl bereits dem 13. jahrhundert an, so geht andererseits die entstehung mancher anderer dichtungen gegen die frauen noch in das vorhergehende jahrhundert zurück. — Die bekannten beispiele für die treulosigkeit der weiber, deren anführung sich der verfasser des gedichtes „De conjuge non ducenda" merkwürdigerweise ganz enthalten hatte, bringt wieder in sehr breiter ausführung in dieser zeit der „Petri Abaelardi Planctus Israel super Samson." Der verfasser (1079—1142) knüpft, wie schon die überschrift zu erkennen gibt, an den verrat an, den die böse Dalila an Samson beging, und bricht dann, nachdem er diesen in allen einzelheiten geschildert hat, in die verzweifelte klage aus:

O semper fortium — Et in exitium
Ruinam maximam — Creatam foeminam. (Meyer s. 370.)

Keinen frommeren menschen als David, keinen klügeren als Salomo, keinen stärkeren als Samson kann man nennen, aber auch keinen, der mehr als diese durch das weib geschädigt wurde. Darum, so schließt der dichter, soll man seine brust lieber der natter oder dem feuer darbieten als der bösen frau, deren lockungen doch nur den tod in sich bergen.

Unter Marbods werken erscheint unter dem titel „Nimium ne crede mulieri" bei Migne als dem geistlichen gehörig ein kurzes epigramm auf die treulosigkeit der weiber.[2]) Eine sichere gewähr für die zugehörigkeit zu Marbods werken fehlt; interessant aber ist es, daß aus dem 12. jahrhundert eine satire auf die weiber auf uns gekommen ist, die mit eben jenen beiden versen beginnt:

Quisquis eris qui credideris fidei mulieris,
Crede mihi, si credis ei, quia decipieris.[3])

Wie es nun im mittelalter sehr beliebt war, verse von anderen berühmten dichtern dieser zeit oder von der antike zu entleihen

[1]) Ed. Karl Greith, Spicilegium Vaticanum, Frauenfeld 1838, s. 127 bis 129, und Wilhelm Meyer, Gesammelte Abhandl. zur mittellat. Rhythmik. Berlin 1905, bd. I s. 369/71.

[2]) Migne, Patrol. lat. t. 171, 1684.

[3]) Ed. Wattenbach, Sitzungsber. d. Bayr. Akad. philos.-hist. Klasse bd. III. 1873. s. 707. Jak. Werner, Beiträge s. 31 n. 70. Vgl. das gedicht „De perfida amica" s. o. s. 11.

und diese entweder nur lose aneinanderzureihen oder aber durch hinzufügung eigener gedanken auszubauen, so scheint mir auch dieses in einer Tegernseer handschrift des 12. jahrhunderts vorliegende gedicht lediglich eine erweiterung zu dem epigramme Marbods zu sein. Eine stütze erhält diese behauptung noch dadurch, daß die ganzen 18 bezw. 16 verse, aus denen das gedicht in der fassung der Tegernseer bezw. Züricher handschrift besteht, eigentlich nur dieser eine in den beiden ersten versen bereits ausgedrückte gedanke von der treulosigkeit der weiber beherrscht. So beklagt sich der dichter darüber, daß die frau einem bereitwilligst den treueid leistet, daß sie aber ebenso schnell wieder bereit ist, den eid zu brechen. Mit Bernard von Morlas schilt er die frauen wegen ihrer leichten verkäuflichkeit, die eben diese neigung zum treubruche zur folge hat. Es braucht nur einmal jemand zu kommen, der größere geschenke zu vergeben hat, und sofort wird er, so häßlich er auch ist, bei den weibern ein geneigtes ohr finden, aber auch nur solange, bis er durch einen freigebigeren bewerber verdrängt wird. — Darauf, daß sich zwei verse dieses gedichtes im „Anticerberus“ wiederfinden, habe ich bereits hingewiesen (s. s. 33). Interessant ist es aber auch, daß fünf verse dieses gedichtes in anderem zusammenhange in der Sterzinger handschrift begegnen,[1]) sieht man doch daraus, wie weit verbreitet diese verse im mittelalter waren, und wie oft diese frauenfeindlichen gedichte nichts anderes sind als lose aneinandergereihte sprüche, die zunächst von mund zu mund liefen und dann gelegentlich von irgendeinem dichter zu papier gebracht wurden. Der lockere zusammenhang der verse in form und inhalt legt nur zu oft beredtes zeugnis für die art ihrer entstehung ab.

Aus derselben handschrift wie diese erweiterung zu dem epigramme des bischofs von Rennes teilt Wattenbach an anderer stelle eine andere, etwas längere satire auf das weibliche geschlecht mit.[2]) Auch hier wieder handelt es sich um

[1]) Cf. Zingerle, Sitzungsber. d. Wiener Akad., philos.-hist. Kl. bd. 54, 1866, s. 319. Es sind die verse 5, 6, 8, 9, 13; cf. Wattenbach, Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit bd. XXX p. 123.

[2]) Wattenbach, Anzeiger bd. XX sp. 256/57; den anfang teilt Zingerle mit aus der Sterzinger hs. im Sitzungsber. d. Wiener Akad. bd. 54 s. 312/13.

eines jener gedichte, deren verfasser sich darin gefällt, wahl- und planlos übelrede auf übelrede auf die töchter Evas zu häufen und die schale seiner verachtung bis auf den grund zu leeren. Irgendwie originelle gedanken bringt der frauenfeind dabei nicht, und so mag es genügen, wenn ich zur charakteristik des ganzen den anfang zitiere:

Femina formosa, scelus et pestis viciosa,
Oscula fert ore, transfigit corda dolore.
Femina fraudatrix, mors et virosa cicatrix,
Ambulat in portis, propinat pocula mortis.[1])

Eine enge vertrautheit mit den weiberschmähungen des weisen Salomo ist auch hier, wie eigentlich immer, wenn dieses thema einmal zur sprache kommt, unverkennbar.

Die große beliebtheit, der sich das gedicht Hildeberts von Tours[2]) über die gefährlichkeit der frau für den geistlichen im mittelalter erfreute, ist der grund gewesen, daß man ihn ähnlich wie Marbod von Rennes auch als den verfasser anderer frauenschmähungen bezeichnet hat. So verhält es sich denn auch mit den versen, die Migne als Hildebert gehörig unter dem titel „Quam periculosa mulierum familiaritas“ veröffentlicht hat. Hauréau hält sie des bischofs von Tours für unwürdig und weist nach, daß eine reihe dieser verse dem umfangreichen lehrgedichte des Bernard von Morlas entnommen sind, dem im gleichen metrum verfaßten „De contemptu mundi“. Nach Migne veröffentlichte Wattenbach das gedicht aus einer handschrift des 12. jahrhunderts, und schließlich fand in neuerer zeit Pascal zwei neue handschriften der satire, die eine aus dem 13. und die andere aus dem 15. jahrhundert, und machte sie aus diesem anlaß zum gegenstande einer eingehenden untersuchung.[3])

---

[1]) Cf. Petri Abaelardi Planctus, ed. cit.: et mortis poculum propinat omnibus; vgl. Fecunda ratis, ed. cit. s. 236 (De Salomone v. 539): Hic sexus quota pocula semper amara propinat.

[2]) Quam nociva sint sacris, hominibus ... s. o. s. 22.

[3]) Ed. Migne, Patrol. lat. t. 171, 1428; Carlo Pascal, Poesia lat. medievale, Catania 1907, s. 170 ff. Wattenbach, Anz. f. Kunde d. dtsch. Vorzeit bd. XX sp. 257; bd. XXX. (1883) s. 122/23. Cf. Hauréau, Les mélanges, op. cit. p. 104 ff. (Hauréau, Notices et extraits des manuscrits XXVIII 2, 363—365). Über das gedicht „De contemptu mundi“ s. o. s. 24 ff.

Während in der bei Migne abgedruckten lesart das gedicht 20 verse zählt, weist es in der einen handschrift von Pascal 62 und in der jüngeren 44 verse auf. Da wir jedoch, wie Pascal auf grund metrischer und inhaltlicher untersuchung feststellt, in diesen fassungen zwei willkürlich miteinander verknüpfte gedichte vor uns haben, so bleiben in der längeren fassung 41, in der kürzeren 34 verse als die dem bei Migne abgedruckten gedichte entsprechenden übrig. Die entstehungszeit muß in die zweite hälfte des 12. jahrhunderts gelegt werden, da ja einerseits Wattenbach schon eine fassung aus diesem jahrhundert bekannt gibt, andererseits aber der weiberhasser aus den schmähungen des Bernard von Morlas geschöpft hat.

Von den bisher besprochenen satiren unterscheidet sich diese frauenfeindliche dichtung rein äußerlich dadurch, daß sie ganz individuell und an eine bestimmte person gerichtet ist. Der verfasser hat von einer früheren geliebten, wohl zur versöhnung, einige liebesgedichte erhalten, aber sie haben die falsche wirkung ausgelöst; denn, statt die hand zur versöhnung anzunehmen, weist der dichter die geschickten zeilen zurück und überhäuft die frau und ihr ganzes geschlecht mit den gröbsten schmähungen.

Die ersten 18 verse der fassung von Pascal, die bei Migne fehlen, sind wortgetreu aus Bernard von Morlas übernommen, bei dem sie freilich in anderer reihenfolge und unzusammenhängend begegnen. Auch die übrigen verse, die also den bei Migne abgedruckten eng entsprechen, zeigen nur zu deutlich, wie sehr dieser erzürnte liebhaber aus dem gedichte des Cluniacensers geschöpft hat; denn in gar manchen prädikaten, mit denen die frau ausgestattet wird, stimmen die beiden dichter wörtlich überein. Da also irgend etwas originelles in diesem gedichte nicht geboten wird, so kann ich mich auch hier mit dem abdruck einiger charakteristischer verse begnügen:

Horrida noctua, publica ianua, semita trita,
Igne rapacior, aspide surdior est tua vita.
Vipera pessima, fossa novissima, mota lacuna,
Omnia decipis, omnia suscipis, omnibus una.

(Pascal, Poesia, op. cit. s. 175.)

„Qui sapiens vult fieri non credat mulieri.“ Ganz allgemeine schmähungen wieder ohne bezug auf eine bestimmte frau bringt dieses andere von Pascal veröffentlichte gedicht, das also 21 bezw. 10 verse zählt. Der verfasser, der in manchen seiner ausdrücke außer an Bernard von Morlas auch an Hildebert von Tours erinnert, erklärt hier,[1]) daß jeder weise vor den weibern auf der hut sein muß, deren ganzes trachten doch nur auf list und betrug gerichtet ist. Er verwertet bei seinen schmähungen auch wieder das uns schon bekannte epigramm des Pentadius oder Quintus Cicero: *Femina nulla bona.*[2])

Dem italienischen gelehrten, der durch die bekanntmachung dieser beiden gedichte wieder das interesse an der misogynen literatur des mittelalters geweckt hat, gebührt neuer dank für die kürzliche veröffentlichung eines weiteren denkmals dieser literaturgattung. Es handelt sich um die aus vielen handschriften bekannte satire „Arbore sub quadam“,[3]) als deren verfasser sich ein geistlicher Adam nennt. Pascal nun hat eine neue handschrift dieses gedichtes ausfindig gemacht und zum abdruck gebracht, ohne dabei freilich, wie es scheint, die früheren veröffentlichungen benutzt zu haben. Er stellt bei dieser gelegenheit dann auch die vermutung auf, daß der autor, über den wir bisher vollständig im dunkeln waren, ein mönch aus dem von dem scholastiker Aldhelm her bekannten englischen kloster Sherborne mit namen Adam von Barking ist, der im 13. jahrhundert lebte: demnach wäre also die entstehung des gedichtes auch in diese zeit zu setzen.

Irgendwelche näheren beweise zur stütze seiner vermutung führt Pascal nicht an, und so habe ich bedenken, ihm zu folgen.

---

[1]) Vgl. z. b. Femina res fragilis (Pascal, s. 176 v. 5 u. Hildebert, Migne t. 171, 1428 v. 5).

[2]) Über d. epigramm s. o. s. 28.

[3]) Ed. Amador de los Rios, Historia critica della literatura española, vol. II p. 356/57, Madrid 1862. — Wattenbach, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit bd. XX sp. 257/58, 1873; vgl. dazu Wattenbach bd. XVIII sp. 306. — Jak. Werner, Beiträge z. Kunde d. lat. Lit. d. Mittelalters, op. cit. s. 28/29 nr. 67. — Carlo Pascal, Letteratura lat. medievale. Nuovi saggi e note critiche s. 107 ff. Catania 1909. Vgl. Hauréau, Mélanges, op. cit. s. 172 ff.; Langfors, Rom. 41 (1912) s. 228/30.

Das gedicht gehört vor allen dingen nicht in das 13., sondern noch in das 12. jahrhundert; denn Wattenbach kennt und veröffentlicht eine fassung der satire aus dem uns schon bekannten Tegernseer codex des 12. jahrhunderts. Außerdem aber halte ich es durchaus nicht für zwingend, aus den anfangszeilen der satire, in denen sich ein geistlicher Adam als verfasser ausgibt, zu schließen, daß dieses der wahre name unseres dichters ist; kann es sich nicht auch lediglich um ein gutes wortspiel mit dem namen des ersten menschen handeln? Übrigens möchte ich noch darauf hinweisen, daß nicht alle lesarten den namen dieses geistlichen als den des dichters kennen, sondern daß er z. b. in der fassung von Werner gar nicht erwähnt wird.[1])

In der größeren zahl der lesarten also beginnt die satire mit den beiden sehr populären versen:

Arbore sub quadam dictavit clericus Adam,
Quomodo peccavit primus Adam in arbore quadam.

Im übrigen aber gleicht das gedicht in den weiteren versen der form nach ganz der satire über die allgewalt des geldes: wie hier jeder vers mit dem worte *nummus*, so beginnt in unserem gedichte jeder der folgenden 49 hexameter mit dem worte *foemina*, und jeder bringt einen neuen angriff auf das weibliche geschlecht, bis erst ganz gegen schluß der weiberfeind der jungfrau Maria eine ausnahmestellung einräumt. Es sind die uns fast alle von Marbod von Rennes, Hildebert von Tours, Bernard von Morlas und anderen weiberfeinden des 12. jahrhunderts her bekannten abfälligen äußerungen über das schöne geschlecht, die uns hier in dieser neuen form wieder begegnen. Auch die uns bekannten opfer weiblicher list und verschlagenheit werden hier wieder namhaft gemacht: der dichter hält uns das schicksal des David, des Salomo, des Hiob, des Johannes und anderer persönlichkeiten des Alten Testaments als abschreckende beispiele vor augen; daß er sich dabei mit diesen begnügt und außer der bosheit der Helena uns keine beispiele weiblicher schlechtigkeit aus dem altertume gibt, mag wohl den schluß auf einen geistlichen verfasser gestatten.

[1]) Auch als bloßes reimwort mag man den namen Adam ansehen.

Wie in dem gedichte „De vita monachorum“ und in der diatribe gegen die ehe,[1]) die ich oben besprochen habe, so erbost auch hier, der geistliche sich darüber, daß die weiber nicht einmal die mönche mit ihren nachstellungen verschonen, und wie Alexander Neckam, so erklärt auch unser weiberfeind, daß es schwer sei, eine gute frau zu finden:

Foemina, quae non est fallax, haec foemina non est. (A. de los Rios v. 20).

Vieles verspricht die frau, und gegen geld ist sie immer zum treuschwur bereit; aber, so fährt unser dichter fort,

Foemina donare cessa, cessabit amare[2])
Foemina dum plorat, lacrymarum fraude laborat. (v. 27/28.)[3])

In noch derberen worten als in dem ersten dieser verse wird an anderer stelle des gedichtes die leichte verkäuflichkeit der weiber an den pranger gestellt, so z. b. wenn der dichter sagt:

Foemina, pro quaestu quasi portus publicus es tu.
Foemina, venalis portus tuus officialis. (v. 44. 45.)[4])

Im zusammenhange mit diesem gedichte muß noch einmal verwiesen werden auf die anderen von Wattenbach veröffentlichten verse, die gleichfalls fast alle mit dem worte *femina* beginnen und schmähredе auf schmähredе vorbringen, diese dann aber durch den hinweis auf die frömmigkeit und heiligkeit der jungfrau Maria mildern.[5])

Doch mit allen diesen oft recht bitteren schmähungen auf die töchter Evas ist die frauenfeindliche lateinische literatur des mittelalters noch lange nicht erschöpft. Das 12. jahrhundert hat, wie wir gesehen haben, einen besonders großen reichtum an solchen frauenfeindlichen werken aufzuweisen; doch auch das folgende jahrhundert ist nicht arm daran, und zum

---

[1]) S. o. s. 30 u. s. 40.

[2]) Der vers findet sich auch in einer satire aus der Wiener hs. 4 5512, ed. Wattenbach, bd. XX, 1873, sp. 134, und als einzelvers in vielen hss., z. b. in einer Straßburger hs. des XV. jh. ed. Werner, Beitr., s. 177.

[3]) Vgl. Dist. Caton. ed. Hauthal, Berlin 1869, s. 42: (Lib. III 20):

Coniugis iratae noli tu verba timere;
Nam lacrimis struit insidias, cum femina plorat.

[4]) Vgl. Pseudo-Ovidius, De nummo, ed. Novati, Carmina, op. cit. s. 42, v. 24: Stat resupina solo pro nummo femina sola.

[5]) Wattenbach, Anz. bd. XX sp. 256/57; s. o. s. 43.

mindesten gehören in diesen zeitraum dichtungen, die in viel höherem maße als die oft recht eintönigen und geistlosen werke früherer zeit geeignet sind, wegen ihrer form unser interesse zu erregen. Von der umfangreichen diatribe gegen die ehe, dem gedichte „De conjuge non ducenda“, habe ich bereits gesprochen (siehe s. 36 ff.). Während dieses jedoch in inhalt und form — es war in vierzeiligen strophen verfaßt, noch manches neue bot, bringen zwei kürzere, von Novati aus einer handschrift des 14. jahrhunderts veröffentlichte gedichte, deren alter jedoch höher hinaufzusetzen ist, wieder die alten bekannten schmähungen in regelloser häufung vor. Auch hier handelt es sich im ersten gedichte, wie in den an gleicher stelle herausgegebenen versen des franziskaners Bongiovanni, um eine warnung vor dem umgange mit weibern, die wie dort dem geiste der askese entsprungen sein dürfte, während das zweite kürzere gedicht deutlich den stempel des grolls über eine erlittene abweisung an der stirn trägt.

„Ve nunc, cras et heri, qui credulus est mulieri.“ Dieser erste der beiden traktate[1]) besteht aus 23 versen und zeigt in seinen anfangsworten manche ähnlichkeit mit dem zweiten der von Pascal abgedruckten gedichte.[2]) Der autor wendet sich vorzüglich an die jugend, die, selbst ohne einsicht, des rates älterer leute bedarf, und mahnt sie, vor den schmeichlerischen künsten der weiber auf der hut zu sein. Er erinnert sie an das böse geschick, das berühmten männern aus dem Alten Testamente und aus geschichte und sage durch weibliche list und verschlagenheit bereitet worden ist, und kommt schließlich zu dem resultat, daß es unmöglich sei alle freveltaten und verbrechen der frau aufzuzählen:

Si tuba Maronis, facundia vel Ciceronis
Vel vox Nasonis, sapientia vel Salomonis,
Ore me flueret, vix lingua dicere valeret
Tot scelerum partes, quot femina novit artes. (Nov. s. 21.)[3])

[1]) Ed. Novati, Carmina, s. 21/22.

[2]) Pascal, Poesia, s. 175: Qui sapiens vult fieri, non credat mulieri, und Novati s. 21: Ve, nunc, cras et heri, qui credulus est mulieri.

[3]) Als einzelspruch belegt bei Wattenbach bd. XXX sp. 123; vgl. dazu aus einer Baseler hs. des 15. jh. bei Werner, Lat. Sprichwörter, s. 91:

Si membrana polus foret, incaustum mare, stelle
Penne, non possum mulierum scribere velle.

Im übrigen bringt auch dieser dichter wie soviele seiner zeitgenossen nur recht wenige originelle gedanken. Übereinstimmungen in manchen zügen scheinen auf bekanntschaft mit der satire des geistlichen Adam zu deuten: so ist z. b. beiden dichtern gemeinsam der vers *Femina cum plorat lacrimis ad inique laborat* (Nov. s. 22), den ich aus dem gedichte „Arbore sub quadam" bereits zitiert habe (s. 47); andere ausdrücke wieder deuten auf Hildebert von Tours. Doch es ist müßig, irgendwelche betrachtungen über die quelle unseres dichters anzustellen: diese schmähungen waren doch zu sehr gemeinplatz der literatur geworden, als daß sich nun auf ein bestimmtes werk als auf ihren ausgangspunkt verweisen ließe.

Das kürzere, von Novati an gleicher stelle veröffentlichte gedicht (op. cit. s. 25) zeigt, wie ich schon sagte, individuellen charakter. „Quid querar Adam?" so hebt der anonyme autor an, um sich dann über die treulosigkeit seiner geliebten zu beklagen. Seine angriffe auf das schöne geschlecht sind von verhältnismäßig recht zarter natur, und da er nicht umhin kann, die reize der frau anzuerkennen, so handelt es sich hier nicht um ein misogynes werk im eigentlichen sinne.

In den einleitenden worten zu seinen „Carmina medii aevi" verweist Novati auf ein französisch-lateinisches gedicht, das unserem thema verwandtes enthalten soll. Irgendwelche näheren angaben über ort und stelle des vorkommens macht Novati sonderbarerweise nicht; wir wissen jedoch durch Murpurgo, daß es sich um eine satire des 13. jahrhunderts handelt, die den titel trägt: „Incipiunt mulierum vitia, compilata partim rithimis litteraliter, et partim vulgariter in romano". Das gedicht, das in derselben handschrift zweimal aufgezeichnet ist, besteht aus 27 strophen von je drei einreimigen achtsilbnern in lateinischer sprache und einem kürzeren schlußverse in der vulgärsprache, der dann mit der endzeile der nächsten strophe reimt.[1])

Der italienische gelehrte, den wir wahrscheinlich als verfasser dieses zweisprachigen werkes anzusehen haben, stützt sich nach seiner eigenen äußerung auf die Heilige Schrift.

[1]) Ed. S. Murpurgo, Rivista critica della lett. ital. III, 1886, sp. 59/60; vgl. dazu Novati im Giornale storico bd. VII s. 440/41 anm.

Mit dieser und mit dem prediger Salomo bezeichnet er das weib als urheberin aller streitigkeiten, als unersättlich, arglistig und leicht dem verbrechen verfallend. Gott hatte den menschen den zustand ewiger glückseligkeit zugedacht, aber das weib hat alle nachkommen durch seine gefräßigkeit der freuden des paradieses beraubt; im übrigen enthält unser dichter sich der sonst so beliebten anführung von beispielen weiblicher bosheit und tücke. Mit recht bitteren worten jedoch tadelt er die sinnenlust und daran anschließend die verkäuflichkeit der weiber, die sie sich jedem schurken hingeben läßt, und schließt dann sein gedicht mit einer eindringlichen mahnung, den umgang mit dem schönen geschlechte zu meiden.

Nimmt nun dieses zweisprachige gedicht weniger wegen des längst bekannten inhalts als vielmehr wegen der neuen form, in der diese schmähungen vorgetragen werden, unser interesse gefangen, so ist das in noch höherem maße der fall bei dem populären rhythmus „Recedite, recedite, ne mulieri credite!“ Das gedicht ist anonym überliefert, und wir sind auch nicht in der lage, aus irgendwelchen andeutungen schlüsse auf den verfasser zu ziehen; für seine große popularität jedoch ist das vorkommen an den verschiedensten und entlegensten orten ein sicherer beweis. Zuerst teilte Feifalik das gedicht aus einer Prager handschrift aus dem jahre 1459 mit, dann veröffentlichte Wattenbach es aus einem Wiener codex und schließlich in neuerer zeit Suttina aus einem manuskript, das 1388 in Padua von einem schreiber Adam beendigt worden ist.[1]) Nach Suttina steht seine fassung dem originalgedicht am fernsten; denn es fehlt ihr u. a. die den beiden anderen lesarten gemeinsame anrufung der gesamten geistlichkeit zum zeugen für den schlechten weiblichen charakter. Doch diese Paduaner handschrift ist besonders dadurch interessant, daß sie auch die melodie aufgezeichnet hat, nach der das gedicht vorgetragen wurde.

[1]) Ed. Jul. Feifalik, Sitzungsberichte der Wiener Akad., phil. hist. Kl. bd. XXXVI, 1861, s. 163/64. — Wattenbach, Anzeiger bd. XVII (1870), sp. 11. — Luigi Suttina, Una cantilena medievale contro le donne, Studi medievali 1907, vol. II fasc. 3 s. 457/60. — Vgl. auch Chronica Fra Salimbene, ed. cit. s. 292.

Die satire beginnt also mit dem rhythmus *recedite, recedite, ne mulieri credite,* dem dann in der Prager handschrift, die wohl die getreueste wiedergabe des originals ist, elf vierzeilige strophen folgen, jede schließend mit dem refrain *ne mulieri credite!* Zunächst muß Adam als zeuge berichten, wie Eva ihn verleitete von der verbotenen frucht zu essen und ihn dadurch um alle freuden des paradieses brachte. An ihn schließt sich Lot mit der klage über die schlechtigkeit der weiber, die er am eigenen leibe hat erfahren müssen; er wird dann durch Simson abgelöst, und nachdem dann auch David und Salomo ihr mißgeschick berichtet haben, schließt das gedicht mit einer allgemeinen klage über die geschwätzigkeit und falschheit der weiber und über ihre große neigung zur lüge.

Aus anlaß der von Suttina veröffentlichten neuen fassung des gedichtes nun hat Novati es zum gegenstande einer eingehenden untersuchung gemacht.[1]) Ihm ist dabei die ähnlichkeit unseres gedichtes mit dem sog. Prophetenspiel aufgefallen, in dem es sich um nichts anderes handelt als um eine nach dem muster der psalmodie in dialogform umgegossene predigt, die dem heiligen Augustinus zugeschrieben wird und in der als zeugen für die existenz Christi die patriarchen, die propheten, Virgil und andere persönlichkeiten auftreten.[2]) Diese predigt nahm also dramatische form an (nach Novati belegt in Limoges im 11. jahrhundert), indem ein vorsänger, den Augustinus darstellend, eine gruppe von propheten und patriarchen verkörpernden geistlichen auffordert, den ungläubigen Heiden und Juden die ankunft des Messias zu beweisen. In gleicher weise finden wir schon früh die Oster- und Weihnachtsgeschichte dramatisch behandelt, und ebenso mag, wie Novati meint, auch unser werk entstanden sein und deshalb mit recht ein liturgisches drama genannt werden. Der italienische gelehrte weist dann weiter nach, wie dieses drama im anschluß an gewisse zeremonien, die am Aschermittwoch bei der austreibung der sünder aus der kirche statthatten, entstanden sein kann, und wie sich andererseits die möglichkeit eines

[1]) Francesco Novati, Studi medievali, s. 538—550.

[2]) Es handelt sich um das lateinische Prophetenspiel, das dann einen teil des um 1150 entstandenen anglonormannischen Adamsspiels ausmacht.

solchen weiberfeindlichen liturgischen dramas aus der tatsache ergibt, daß die kirche der verachtung der frau selbst vorschub leistete.

Doch gerade der inhalt ist es, der wohl zweifel an der richtigkeit von Novatis ansicht erwecken könnte. Wohl ist die kirche und ihre literatur reich an abfälligen äußerungen über das schöne geschlecht und an warnungen vor einem näheren verkehr mit diesem; aber ich glaube doch nicht, daß nun eine verspottung der weiber, deren verehrung andererseits in dem Marienkultus auf die höchste spitze getrieben erscheint, gerade zum liturgischen gebrauch verwendung gefunden hat. Deshalb möchte ich eher an eine art parodie denken, die ein fahrender schüler, dem der gegenstand ja nur allzu geläufig war, in der komposition sich an eine liturgie anlehnend verfaßt hat.

Novati veröffentlicht am schluß seiner betrachtung das werk auf grund der drei bekannten handschriften noch einmal, wonach hier eine probe gegeben werden mag:

(Chorus:)

Recedite, recedite,
Ne mulieri credite![1])

(Praecentor:)

„Dic tu, Adam, primus homo,
Qui deceptus es in pomo."

(Adam:)

„Sum ejectus dei domo:
Uxor mea me fraudavit;
Dum me pomo satiavit,
Paradiso me privavit."

(Nov. op. cit. s. 549.)

Nach jeder strophe wird der chor seine eindringliche mahnung wieder angestimmt haben. — Verweisen will ich noch darauf, daß der autor sich ganz freihält von der anführung heidnischer beispiele weiblicher list und verschlagenheit und sich auf solche biblischen charakters beschränkt. Gewiß kann man hieraus wohl auf einen geistlichen verfasser folgern, aber für so zwingend wie Novati, der hierdurch auch die benennung liturgisches drama zu rechtfertigen sucht, halte ich diesen schluß nicht; denn daß dieser umstand kein absolut maßgebendes kriterium sein kann, beweist doch, daß auch gute geistliche wie Hildebert von Tours, Bernard von Morlas u. a. unter ihren beispielen viel heidnisches beiwerk zeigen. Selbst

[1]) Vgl. Pascal, Poesia lat., Carmen II s. 175: Qui sapiens vult fieri, non credat mulieri.

Alexander Neckam, den Novati zum vergleiche heranzieht, gibt in Klytämnestra ein beispiel weiblicher falschheit aus dem altertume (s. ed. Wright s. 189).

Aus gehäuften schmähungen gegen die weiber setzen sich wieder zwei gedichte aus der Wiener handschrift 4453 zusammen, von denen nur das zweite, längere etwas anregender ist dadurch, daß es eine kleine erzählung mit diesen angriffen verbindet. Die handschrift stammt aus dem 15. jahrhundert; ich glaube jedoch, daß die entstehungszeit beider gedichte noch in das 13. jahrhundert zu setzen ist, da in erster linie form, inhalt und metrum dafür sprechen, dann aber zwischen beiden satiren die diatribe gegen die ehe „De conjuge non ducenda" steht, die doch sicher in diesen zeitraum gehört.

„Versus et versus in me dum confero versus": Das erste unserer beiden gedichte also[1]) besteht lediglich aus gehäuften angriffen auf die weiber. Der dichter berichtet uns zunächst, was er in seinen 26 versen vorbringen will: er kann zwar nicht alle fehler nennen, die den frauen anhaften, aber mit hilfe der muse hofft er doch, wenigstens einen teil von ihnen in verse zu bringen. So erzählt er uns von der wildheit der frau, in der sie selbst den beutemachenden tiger und den schnellen löwen übertrifft, er vergleicht die frau, wie es schon Bernard von Morlas und andere weiberverächter vor ihm getan hatten, mit einer flamme, die alles verzehrt und vernichtet und von der nur eine göttliche medizin heilung bringen kann, und er macht endlich der frau zum vorwurfe, daß sie sich nicht um verträge und gesetze kümmert und selbst könige zum sturze bringt — alles gedanken, die nur in neuen worten die gesinnung uns bekannter weiberhasser zu erkennen geben.

„Quondam colla iugo Veneris submiserat Hugo": dies zweite gedicht[2]) unterscheidet sich, wie schon bemerkt, von fast allen bisher besprochenen frauenfeindlichen dichtungen dadurch, daß der autor nicht einfach übelrede an übelrede reiht, sondern daß er seine schmähungen an die erzählung von dem geschicke eines geistlichen knüpft. Es wird uns hier berichtet

[1]) Ed. Huemer, Wiener Studien VI, 1884, s. 293.
[2]) Ebenda s. 293—296.

von einem geistlichen Hugo, der sich einst gegen das verbot der kirche mit einer frau einließ und sich von ihr geliebt wähnte, während sie nach art der dirnen nur liebe heuchelte. Hugo wird infolge dieses verstoßes gegen den kanon vor das gericht der gesamten geistlichkeit gestellt, und es wird ihm nur eine kurze frist gewährt, um zwischen dem verzicht auf stellung und einkünfte einerseits und auf das weib andererseits zu wählen. Der priester überlegt eine weile; aber sein entschluß ist bald gefaßt, und er erklärt nun dem wieder zusammengerufenen clerus, der von seiner reue fest überzeugt ist, daß die wie sterne glänzenden augen, die weißen zähne und das schöne antlitz der frau es ihm angetan haben und daß er, solange er diese nur besitzt, gerne auf ein großes pontificat verzichtet. Aber nur zu bald soll der priester sehen, wie sehr er die rechnung ohne die weibliche geldgier gemacht hat: die frau empfängt ihn zunächst mit schmeichlerischen worten und macht ihm gar vorwürfe über sein langes fortbleiben; als sie dann aber erfährt, daß ihr buhle um ihretwillen an den bettelstab gekommen ist, da ist es auch sofort mit ihrer liebe vorbei, und sie erklärt dem erstaunten priester gar, daß sie nicht ihn, sondern nur sein geld geliebt hat: *Assensu suavi non te, tua semper amavi* (ed. cit. s. 295) und dann an anderer stelle: *Nullus amor ducitur, nisi fructus servet amorem*[1]) (ed. cit. s. 295). Diese schwere kränkung entfacht den zorn unseres geistlichen, und er ergießt nun eine große flutwelle von schmähungen über das ganze weibliche geschlecht überhaupt. Er tadelt ihre unbeständigkeit und treulosigkeit, ihre sinnenlust und verkäuflichkeit, ihren hang zum betruge und zur nachstellung und manches andere laster mehr.

Wir haben in diesem gedichte wohl das beste beispiel der uns schon bekannten centonendichtungen: irgendwie originell ist der dichter in seinen weiberschmähungen nicht; er ist überall ein wenig in die schule gegangen, hat aus diesem oder jenem gedichte seiner vorgänger geschöpft, manchen

---

[1]) Vgl. Floril. Gottingense, Rom. Forsch. III s. 296, n. 156:

Nullus amor durat, nisi fructus servet amorem;
Sepe gerit nimios causa pusilla metus.

vers der spruchweisheit seiner zeit entnommen und das alles plan- und regellos aneinandergereiht.

Einen großen teil seiner angriffe auf das weibliche geschlecht hat Bernard von Morlas unserem dichter geben müssen, woraus wir wieder sehen, wie weit verbreitet das werk des Cluniacensers im mittelalter war: 14 verse unseres gedichtes (79—86, 88—91, 95, 96) finden ihr fast wortgetreues wiederbild in dem von Bernard von Morlas beeinflußten pseudo-hildebertischen gedichte in der fassung, die Migne abdruckt.[1]) Der vers 92:

Femina tunc gaudet, dum perficit omne quod audet (ed. cit. s. 296)

findet seine entsprechung in der satire des geistlichen Adam,[2]) und der folgende vers: *Femina, fex sathanae, rosa fetens, dulce venenum* (ed. cit. s. 296) zeigt ähnlichkeit mit einer zeile aus dem werke des Alexander Neckam[3]), ist aber auch als einzelspruch belegt. Im übrigen aber hat gerade dieser dichter mit vollen händen aus der spruchweisheit seiner zeit geschöpft. In größerer reinheit als der franziskaner Bongiovanni (v. 43 f.) gibt er das hier wie dort zugrunde liegende epigramm des 12. jahrhunderts wieder, wenn er ausruft:

Femina fallere, fingere, prodere, quando cavebit?
Sequana piscibus et mare fluctibus ante carebit. (v. 75, 76.)

An den franziskaner (v. 14 f.) erinnert unser dichter auch mit den versen 108 f., in denen er darüber klagt, daß reichtum, weisheit und schönheit durch die frau zugrunde gehen,[4]) und die beiden folgenden verse:

Ingenium, vires, animam, res, corpus, honores,
Tot perdit bona vere clericus in muliere (v. 110, 111)[5])

---

[1]) Migne, Patrol. lat. t. 171, 1428.

[2]) Ed. Pascal, Poesia, v. 18.

[3]) Ed. Wright, op. cit. s. 186; Wattenbach, Anzeiger XVIII sp. 306.

[4]) Cf. Huemer:

Sit tibi copia, si sapientia, formaque detur,
Impia femina destruit omnia, si dominetur,

mit Flor. Gott. nr. 59:

Sit tibi copia, si sapientia formaque detur
Sola superbia destruit omnia, si comitetur.

[5]) Werner, Lat. Sprichw. s. 42 nr. 94, und Amad. de los Rios, Hist. crit. vol. II s. 353.

finden sich als einzelne merkverse hier und dort in handschriften zerstreut. Ebenso verhält es sich mit anderen zeilen unseres gedichtes, und man könnte wohl bei allen einzelnen gliedern nachweisen, wie sie anderswoher geschöpft und hier nur lose aneinander geknüpft sind; doch glaube ich, durch die angeführten beispiele genugsam gezeigt zu haben, wie solche centonenpoesie entsteht.

Wie diese beiden von Huemer veröffentlichten gedichte, so dürfen auf grund der auch sonst im frühen mittelalter sehr beliebten form wohl auch die sogenannten „Cantica alphabetica“ noch ins 13. jahrhundert gesetzt werden, wiewohl sie erst wesentlich später aufgezeichnet worden sind. Das hier in betracht kommende gedicht[1]) besteht aus 20 vierzeiligen strophen, deren jede in regelmäßiger reihenfolge bis *v* hin mit einem neuen buchstaben des alphabetes beginnt und immer neue schmähungen gegen die frauen vorbringt. In der ersten strophe erzählt uns der dichter zunächst, daß er uns von der liebe und gunst der weiber berichten will, und sofort hebt er dann mit seinen recht bitteren schmähungen an:

Bilingwis mulier, Decipit quam plures,
Instabilis ut aer, Velud in nocte fures. (str. 2.)

Er bezeichnet die frau dann weiter als grausames tier, das nur an irdischen gütern hängt und zu allem bösen fähig ist. Klatschsüchtig und geschwätzig ist das weib, zorn und neid sind seine beständigen begleiterinnen. Auf den straßen wandert dieses feuer der hölle umher, und in kneipen und schulen, ja selbst in pfarrhäusern sieht man es seine opfer suchen und greise und jünglinge, päpste wie kardinäle, mönche, presbyter und prälaten ins verderben stürzen. Weisheit wie klugheit gehen durch die frau zugrunde, wofür Simson, Plato und Salomo zeugnis ablegen können. — Es sind also, wie wir sehen, alles nur uns längst bekannte gemeinplätze von der schlechtigkeit der weiber, die hier lediglich in einer etwas neuen form vorgebracht werden; auch die am schluß sich

[1]) Ed. Feifalik, Sitzungsber. d. Wiener Akad., phil. hist. Kl. bd. XXXVI, 1861, s. 164 67. Palm, Abhandlungen d. schles. Gesellschaft, 1862, II, 94. Nach Wattenbach (bd. XVIII, 339) findet das gedicht sich auch im cod. lat. Mon. 641 und im Wiener cod. 4118 f. 111.

findende mahnung zu einem frommen und gottgefälligen leben hat unser gesang mit den meisten anderen frauenfeindlichen dichtungen gemein.

Wie man sieht, sind die frauenfeindlichen dichtungen in der mittellateinischen literatur legion, und auch mit den hier angeführten denkmälern ist diese gattung noch lange nicht erschöpft. Es ließe sich wohl noch manches andere misogyne werk des mittelalters an dieser stelle nennen: ich könnte verweisen auf ein gedicht, das lediglich gegen die verkäuflichkeit der weiber gerichtet ist,[1]) auf ein anderes kleines poetisches denkmal, das nacheinander die jungfrau, die gattin, die witwe und die nonne schlecht zu machen sucht,[2]) und auf dieses oder jenes andere frauenfeindliche gedicht oder epigramm.[3]) Manches andere werk liegt auch noch unveröffentlicht in einzelnen handschriften verborgen, wie uns die inhaltsangaben noch ungedruckter manuskripte des mittelalters lehren.[4]) Immer wieder aber sind es dieselben schmähungen, welche die verfasser aller dieser gedichte gegen das schöne geschlecht vorbringen, immer wieder dieselben beispiele, die sie zur stütze ihrer behauptungen anführen, und so kann ich mich wohl mit den besprochenen poetischen denkmälern frauenfeindlicher dichtung des frühen mittelalters begnügen.

Bevor ich jedoch an eine betrachtung der prosadenkmäler des mittelalterlichen misogynismus herantrete, muß ich wenigstens noch einen augenblick bei den zahlreichen rhythmischen frauenfeindlichen sprüchen dieser zeit verweilen. Das vorkommen solcher sprüche an den entlegensten orten und zu den verschiedensten zeiten läßt uns, wie schon bemerkt, einen sicheren schluß auf die weite verbreitung und große beliebtheit der weiberschmähungen im mittelalter ziehen. Diese weite verbreitung aber zeigt uns andererseits auch wieder, wie wenig berechtigt man oft ist, irgendwelche

---

[1]) Ed. Feifalik, Sitzungsber. d. Wien. Akad., bd. XXXVI s. 167/68.

[2]) Ed. Wattenbach, Anzeiger bd. XVII sp. 10: De fugiendo cetum feminarum rigmus et fallaciis earum.

[3]) Siehe u. a. Studi medievali vol. II, 1907, s. 457.

[4]) Vgl. Pascal, Poesia s. 163 anm. 1; ein schmähgedicht auf die weiber ohne aufschrift aus der Wiener hs. 806 (12. jh.) erwähnt Huemer, Wiener Studien VI s. 325.

behauptungen über die abhängigkeit eines weiberfeindlichen gedichtes von dem anderen aufzustellen. Diese angriffe auf das weibliche geschlecht waren eben ein beliebter gemeinplatz der mittelalterlichen literatur, und gibt deshalb einmal irgendein weiberhasser seine schlechte meinung von dem schönen geschlechte zu erkennen, so folgt er damit nur einem zuge der zeit, ohne daß er dabei nun ein bestimmtes werk vor augen gehabt haben muß.

Bei den sprüchen nun handelt es sich in viel geringerem maße als bei den frauenfeindlichen gedichten um beabsichtigte schmähungen des schönen geschlechtes. Es sind vielmehr oft lediglich witze, salsa dicta, mit denen wir es hier zu tun haben: die romanischen völker im besondern fanden, wie bekannt, großes gefallen daran und entwickelten in ihrer abfassung eine unleugbare fertigkeit. Aus diesem grunde erklärt es sich auch wohl, daß solche sprüche sich gelegentlich in werken von dichtern finden, die sonst nicht die geringste spur von weiberhaß verraten.

Das verdienst uns mit diesen rhythmischen versen des mittelalters näher bekannt gemacht zu haben, gebührt vor allen dingen Voigt, Mone und Wattenbach; doch auch Werner sind wir von den neueren forschern dank für manches wertvolle material schuldig. Wir treffen da auf viele hexameter, die uns schon von diesem oder jenem gedichte her alte vertraute sind, die jedoch zum weitaus größeren teile lange vor diesen gedichten entstanden und nur zum sehr geringen teile diesen gedichten entlehnt sind. Die verfasser sind wohl meistens mönche oder fahrende schüler, die oft lediglich aus der freude am stoffe und am reimen überhaupt solche verse schmiedeten, sie von ort zu ort trugen und ganz spontan dann immer neue dichteten. Eine genauere betrachtung dieses recht interessanten zweiges mittellateinischer spruchweisheit verbietet mir leider auch hier wieder der rahmen meiner untersuchung und die fülle des materials. So muß ich mich auch hier mit der anführung der charakteristischsten dieser sprüche begnügen und im übrigen mich auf gelegentliche verweise auf die mittellateinische spruchdichtung berufen, wie ich sie hier und dort im laufe meiner untersuchung schon gegeben habe.

Eine ganze reihe dieser aussprüche sind so derb im ausdruck, daß sich der moderne leser von ihnen abgestoßen fühlt; so z. b., wenn der autor eines solchen verses die unbezähmbare sinnenlust der weiber mit diesen worten tadelt:

Gallus ter quinis gallinis sufficit unus,
Sed ter quinque viri non sufficiunt mulieri.[1])

(hs. 15. jh., aber sehr alt.)

Denselben tadel bringt in viel gemäßigteren worten ein anderer spruch, den Werner ebenfalls abdruckt, der sich aber auch im Florilegium Gottingense findet:

Balnea cornici non prosunt nec meretrici,
Nec meretrix munda nec cornix alba fit unda.[2])

Und den gleichen vorwurf der sittenlosigkeit erhebt schließlich ein anderer spruch dieses Florilegium Gottingense gegen die frauen:

Femina casta, securis acuta cliensque fidelis:
Hec tria Parisius numquam uel raro uidebis.[3])

Nicht weniger zahlreich als die sprüche, die sich mit diesem laster der weiber beschäftigen, sind die merkverse, die auf ihre geschwätzigkeit und klatschsucht abzielen. In dieser hinsicht mag hier ein spruch aus dem Florilegium von St. Omer abgedruckt werden, der also schon spätestens dem 12. jahrhundert angehört:

Sermones fundet, si grex muliebris abundet.[4])

Mit der klatschsucht der frau eng verknüpft ist ihre neigung zur lüge und zum betruge, und auch diese ist gegenstand manches spruches geworden:

Terra natabit, piscis arabit, bosque volabit,
Dum mulierum dicere verum lingua parabit.

(Mone, Anz. III col. 32, 10.)

---

[1]) Ed. Mone, Anz. bd. III s. 32; Werner, Sprichwörter s. 34 nr. 1.

[2]) Ed. Werner, s. 6 nr. 1; E. Voigt, Roman. Forsch. III s. 292 nr. 103; Mone, Anzeiger IV (1835) sp. 363 nr. 22 (hs. saec. XIV).

[3]) Floril. Gott. nr. 343, s. 312; ein ähnlicher spruch bei Werner, s. 84, 30, s. 32, 21.

[4]) Floril. v. St. Omer nr. 288 (ed. Voigt, Roman. Forsch. VI s. 573); siehe auch Werner s. 13 nr. 135. Vgl. dazu den passus aus M. A. Seneca, Controv. II, 13, u. Fulgentius, Mythol. I, 23, loc. cit. s. 31 anm. 1.

Die neigung der weiber zum betruge brandmarkt ein anderer spruch einer Züricher handschrift, die auch sonst viel unserem thema verwandtes enthält:

Fraude puellarum perit omnis amator earum;
Quod sentire valet, quisquis amore calet.[1])

Hand in hand mit der neigung der frau zur lüge und zum betruge aber geht ihre große list und verschlagenheit, die gegenstand zahlloser sprüche geworden ist, wie auch ihre fähigkeit, die männer durch weinen oder schmeichlerische worte zu hintergehen. Vor dieser letzten list der weiber warnt ein spruch der „Fecunda ratis" des Egbert von Lüttich, sonderbarerweise jedoch mit der einschränkung auf eine trunkene frau:

Non queritur ueris mulier satis ebria uerbis.[2])

Denselben vorwurf erheben unzählige andere sprüche aus späterer und früherer zeit gegen die weiber: wir fanden ihn in den Disticha Catonis (s. o. s. 16), wir treffen ihn in den Sprüchen des Salomon und Marcolfus, und wir begegnen ihm schließlich auch in vielen sprüchen, die hier und dort in handschriften zerstreut sind:

Si canis applaudat, meretrix hilarem tibi vultum
Praebeat, inclinat monachus, si femina plorat,
Amplexus iteret tibi miles, ne movearis.[3])

An die anklagen des weisen Salomo und an aussprüche von uns längst bekannten autoren erinnern die verse einer Baseler handschrift:

Fili, distillans favus est meretricis ab ore;
Verba favum sapiunt; corde venena latent.[4])

Wie recht häufig diese sprüche lediglich spielereien und bloße bonmots sind, scheint mir aus einem solchen verse hervor-

[1]) Ed. Werner, Beiträge s. 91 nr. 208.

[2]) Egberts von Lüttich Fecunda ratis, ed. Ernst Voigt, Halle 1889, s. 39; vgl. anm. dazu.

[3]) Mone, Anz. IV (1835) sp. 363, 19. Werner, Sprüche s. 90 nr. 63; vgl. ib. s. 7, 3; 24, 168; s. 44, 153; 54, 66 u. 68; 59, 203 usw.

[4]) Werner, Sprüche s. 32 nr. 37; vgl. Prov. Sal. V, 3.

zugehen, der denselben vorwurf der list und verschlagenheit gegen die frauen erhebt und der in einer handschrift des 13. jahrhunderts auf uns gekommen ist:

Falli qui possit, non est quin femina fallat,
Falli si possit, falleret ipsa deum.[1])

Doch mehr noch als um alle diese laster drehen sich die mittelalterlichen sprüche um die unbeständigkeit der weiber, um ihre treulosigkeit dem manne gegenüber und um die diese hervorrufende gier nach geld und kostbaren geschenken. Über die treulosigkeit der weiber klagt ein spruch der handschrift von St. Omer aus dem 13. jahrhundert, der dann im Florilegium Gottingense und in vielen anderen handschriften wiederkehrt:

Non est in speculo res, quam speculamur in illo,
Eminet et non est in muliere fides.[2])

Gegen die unbeständigkeit der frau, über die schon Vergil in der „Aeneis" (IV, v. 569 f.) geklagt hatte, zieht ein anderer spruch des Göttinger Florilegs zu felde:

Nolo tribus seruire, seni, puero, mulieri:
Languidus hic, non ille memor, mutabilis illa,[3])

während darüber, daß sich ihre liebe nur nach dem geldbeutel richtet, wohl am deutlichsten klage geführt wird in folgenden versen:

Fallere si queris mulieres, decipieris.
Si das, alludunt, si non das, calce retrudunt.[4])

Man ersieht also wohl zur genüge aus den angeführten sprüchen, wie hier fast alle denkbaren laster und gebrechen den frauen zugeschrieben werden. Die zahl der sprüche, die gutes von

[1]) Mone, Anzeiger IV sp. 363.

[2]) Mone, Anzeiger IV sp. 362 nr. 2; Florilegium Gott. s. 308 nr. 292; ähnl. verse bei Werner, Sprüche s. 40 nr. 48, s. 62 nr. 263, s. 81 nr. 177 etc.

[3]) Floril. Gott. s. 301 nr. 214; ähnl. sprüche bei Werner, s. 55 nr. 96, s. 80 nr. 151 f., s. 102 nr. 95.

[4]) Wattenbach, Anzeiger XVIII sp. 306; ähnl. verse im Floril. Gott. s. 284 nr. 19; Werner, Sprüche s. 9 nr. 38, s. 79 nr. 120, Werner, Beiträge s. 94 nr. 219.

den weibern berichten, ist gering im verhältnis zu denen, die das schöne geschlecht schmähen. Die fülle der letzten ist unerschöpflich, und es mag mir deshalb vergönnt sein, noch mit einem letzten spruche über die verschwendungssucht der weiber meine betrachtung zu schließen:

Spargit in autumno mulier que prodiga fructum,
Viribus effetum dabit improba uere maritum.[5])

[5]) Egbert v. Lüttich s. 121 v. 629 f.; vgl. Juv. VI, 359; ähnlich Floril. Gott. s. 298 nr. 117, Werner, Sprüche s. 82 nr. 186.

II. Kapitel.

# Die frauenfeindlichen Prosadichtungen in der mittelalterlichen lateinischen Literatur.

Ich habe die frauenfeindlichen versdichtungen in mittellateinischer sprache so eingehend behandelt, daß ich mich bei der besprechung der prosaliteratur des frühen mittelalters kürzer fassen und mich mit der betrachtung der wichtigsten werke dieser gattung begnügen kann, um so mehr als hier inhaltlich nur wenig neues geboten wird.

Recht originell und interessant noch wegen der form, in der die weiberschmähungen vorgetragen werden, ist ein werk des beginnenden 12. jahrhunderts, das jedoch wohl zwischen einer guten und schlechten frau zu trennen weiß. Ich denke an die „Disciplina clericalis", die erste okzidentale sammlung morgenländischer geschichten und sprüche, als deren verfasser der 1106 bekehrte und 1112 verstorbene spanische Jude Petrus Alphonsi genannt wird.[1]) Man könnte wohl nicht ohne recht einwenden, daß dieses werk eigentlich gar nicht in den rahmen meiner betrachtung gehört, da es sich hier ähnlich wie in den fablels weniger um direkte angriffe auf das schöne geschlecht handelt, als vielmehr um lustige, lockere schwänke, um „contes à rire".

Aber der umstand, daß diese dichtung als *„Castoiement d'un père à son fils"* zweimal ins französische übertragen wurde und auch von Nicole Bozon, dem verfasser eines frauen-

[1]) Die Disciplina clericalis des Petrus Alphonsi, ed. A. Hilka und W. Söderjhelm, Heidelberg 1911, in der Sammlung mittellat. texte nr. I; gr. ausg.: Acta Societatis Sc. Fennicae, Helsingfors 1912. — Vgl. V. Schmidt, Petri Alphonsi Disciplina clericalis, Berlin 1827.

feindlichen gedichtes, in seinen moralisierenden erzählungen benutzt wurde, mag ein kurzes verweilen rechtfertigen.[1])

Uns geht von diesem ganzen werke eigentlich nur das kapitel an, das „De mala femina" überschrieben ist.[2]) Ein junger mann hat bei einer reihe von philosophen nachdrückliche warnungen vor dem schönen geschlechte gefunden und hier auch den rat gelesen, lieber einem skorpion, löwen oder drachen zu folgen als einem weibe,[3]) und da ihm auch die bitteren klagen des weisen Salomo bekannt geworden sind, so ist er von der schlechtigkeit der frauen so gut wie überzeugt. Er wendet sich jedoch noch um weitere belehrung an seinen lehrer und bittet ihn, die aussprüche der philosophen durch beispiele zu illustrieren. Nach einigem zögern willigt der magister ein und erzählt nun eine reihe von geschichten, die wohl geeignet sind, weibliche list und verschlagenheit darzutun. Es mag genügen, wenn ich zur charakteristik eine dieser erzählungen kurz wiedergebe:

In dem zehnten beispiele, das den titel „*De lintheo*" trägt, erzählt der magister, wie einst ein mann wegen eines geschäftes über land gehen mußte und dann seine frau der obhut der schwiegermutter anvertraute. Aber kaum ist der mann fort, so setzen mutter und tochter sich ins einvernehmen, und deren buhle wird schnell zum mahle geladen. Alle sind fröhlich und guter dinge, als das mahl plötzlich durch die unerwartete rückkehr des mannes gestört wird. Der buhle muß sich im bette verbergen; aber auch der ehemann will sich zur ruhe begeben, und so scheint die entdeckung gewiß. Doch weibliche list und verschlagenheit ist nie um einen ausweg verlegen; die schwiegermutter holt eine große leinewand aus dem schranke, läßt die tochter an dem einen ende anfassen und spannt so das tuch möglichst weit aus. Während nun der nichtsahnende ehemann vor der ausgebreiteten leinwand steht, die seine schwiegermutter und tochter selbst gemacht haben wollen, und während er den fleiß der frauen bewundert

[1]) Le Castoiement d'un père à son fils, éd. Mich. Roesle, München 1898, Programm, jüngere bearbeitung bei Barbazan-Méon, Recueil II, 63 ff.

[2]) Ed. Hilka u. Söderhjelm, Mittellat. texte I s. 14—21.

[3]) Zu der höheren wertschätzung des löwen gegenüber der frau siehe das gedicht „De conjuge non ducenda", l. c. s. 38 anm. 2.

und lobt, schlüpft der buhle unbemerkt hinter dem tuche zur tür hinaus.

Als der schüler diese und ähnliche geschichten gehört hat, ist er von der weiblichen schlechtigkeit so überzeugt, daß er fest entschlossen ist nie zu heiraten. Nun aber warnt der lehrer ihn vor verallgemeinerung und bedeutet ihm, daß doch nicht alle frauen listig und verworfen sind, sondern daß es auch gute frauen gibt und daß selbst Salomo nicht über das ganze geschlecht den stab gebrochen hat. Und als der schüler das nicht zugeben will und gar erklärt, daß eine frau sich niemals bemüht gutes zu tun, da führt der lehrer ihm auch noch — freilich viel weniger — beispiele von guten frauen an.

Sonderbarerweise kehrt keine der hier vorgetragenen geschichten von weiblicher list und ränkesucht in einem der hier besprochenen gedichte wieder, wie diese denn ja überhaupt alle mehr den charakter offener schmähungen zeigen.[1]) So könnte auch ein einfluß auf die frauenfeindliche dichtung späterer zeit nur mittelbarer natur sein. Von viel größerer bedeutung als dieses werk des spanischen Juden ist daher für uns zweifellos eine dichtung, die dem ausgange desselben jahrhunderts angehört und gewissermaßen alle weiberschmähungen ihrer zeit und früherer jahrhunderte zusammenfaßt.

Es handelt sich um den im mittelalter sehr populären traktat „De arte amandi et reprobatione amoris“,[2]) der nach Pio Rajna um 1196, nach auffassung von anderen gelehrten zu beginn des 13. jahrhunderts verfaßt worden ist und noch im selben jahrhundert zwei übersetzungen ins französische erlebte; auch zwei italienische versionen sind vorhanden. Der autor, der kaplan Andreas, von dem uns nichts weiter als name und stellung bekannt sind, teilt sein werk nach dem vorbilde von Ovids „Ars amatoria“ in drei bücher ein. In den ersten beiden büchern „De acquirendo amore“ und „De acquisito amore retinendo“ gibt er uns die gedanken der höfischen lyrik

[1]) Nur einmal begegnet eine ähnl. geschichte wie die oben erzählte, s. u. s. 163, str. 39 der „Proverbia que dicuntur super natura feminarum“.

[2]) Andreae capellani regii Francorum de amore libri tres. Rec. E. Trojel, Havniae 1892. Cf. V. Crescini, Nuove postille al trattato amoroso d'Andrea capellano, Venezia 1909/10.

wieder und singt ein loblied auf die liebe. Streitigkeiten in herzensangelegenheiten werden hier entschieden, manche ratschläge dem liebhaber erteilt, lehren über die unterhaltung zwischen mann und frau aufgestellt und sonstige weisungen über die liebe gegeben. Besondere beachtung aber verdienen diese beiden bücher deshalb, weil aus ihnen die von Diez und Paris verworfene, von anderen gelehrten vertretene vorstellung von dem bestehen besonderer minnehöfe geschöpft worden ist.

An diese beiden bücher nun schließt sich, wieder entsprechend den „Remedia amoris“ des Ovid, ein dritter teil an, „De reprobatione amoris“, in dem der autor nun mit derselben heftigkeit, mit der er vorher für die liebe eingetreten ist, gegen diese in den kampf zieht.

Man stutzt unwillkürlich, wenn man nach der lektüre der ersten zwei bücher an den dritten teil kommt, und man ist wohl im ersten augenblicke versucht, an zwei verschiedene autoren zu glauben. Was den kaplan zu diesem dritten buche bewogen hat, ist wohl in der hauptsache das vorbild des römischen dichters gewesen; doch stimmen immerhin beide werke nicht so sehr in ihrem charakter überein, daß nicht auch noch andere momente mitgespielt haben könnten. Und da möchte ich zunächst auf die beliebtheit des gegenstandes gerade zur zeit des Andreas verweisen: um die wende des 12. und 13. jahrhunderts hatte Alexander Neckam seine weiberschmähungen niedergeschrieben die frauenfeindlichen verse eines Hildebert, eines Marbod von Rennes und besonders eines Bernard von Morlas waren noch in aller leute erinnerung, und manches andere gedicht in lateinischer oder in vulgärer sprache verdankt seine entstehung einem geistlichen weiberhasser gerade dieser zeit. Wenn Andreas capellanus sah, wie so viele seiner geistlichen genossen offen ihrer verachtung des schönen geschlechtes ausdruck gaben, und wie die kirche selbst dieser verachtung in jeder hinsicht vorschub leistete, so mag auch er es wohl für seiner stellung angemessen gehalten haben, wenn er seine lobpreisung der liebe durch einen geharnischten feldzug gegen sie wieder wettmachte und ins gegenteil verkehrte.

Diese frage wird sich wohl schwer zu gunsten der einen oder anderen ansicht mit sicherheit entscheiden lassen, und

so mag es auch uns genügen, auf diesen widerspruch in dem werke des kaplans verwiesen zu haben. Im übrigen aber geht uns ja auch vor allen dingen die tatsache an, daß Andreas hier mannigfache gründe gegen die liebe geltend macht und dabei auch auf deren träger, die frau, zu sprechen kommt.[1])

Er warnt hier zunächst davor sich der hoffnung hinzugeben, daß man bei einer frau gegenliebe findet, da ihre ganze liebe nicht dem manne, sondern einzig und allein dessen geldbeutel gilt. Nur auf geld und geschenke ist das trachten der weiber gerichtet, und kann ihnen ein mann das nicht geben, so darf er auch keinen anspruch auf ihr herz erheben: *Sed et nulla posset femina reperiri quae tanta tibi affectione iungatur vel tanta constantia solidetur, si aliquis ad eam quaecunque munera offerendo accedat, quae suo fidem servet amori.*[2]) Ja, diese geldgier der weiber ist so groß, daß man sie nicht einmal durch die verwandlung von erde und meer in gold würde stillen können.

Nach diesen einleitenden worten gibt unser autor dann in bunter häufung eine stattliche zahl weiblicher fehler und gebrechen kund und läßt wohl kein laster ungenannt, das nicht auch bei den weibern zu finden ist:

Sed etiam invida (sic. mulier) et aliarum maledica, rapax, ventris obsequio dedita, inconstans, in sermone multiplex, inobediens et contra interdicta renitens, superbiae vitio maculata et inanis gloriae cupida, mendax, ebriosa, virlingosa, nil secretum servans, nimis luxoriosa, ad omne malum prona et hominem cordis affectione non amans.[3])

Es sind, wie man sieht, recht bittere vorwürfe, die der kaplan gegen die weiber erhebt, aber unbekannt ist uns fast keiner aus dieser großen zahl: wir haben sie alle schon, wenn auch nicht immer so eng beieinander wie hier, in versdichtungen und sprüchen vor und nach unserem kaplan getroffen und werden ihnen immer wieder begegnen, wo das thema nur einmal angeschnitten wird.

In je einem der auf diese aufzählung folgenden abschnitte nimmt dann der verfasser nacheinander diese verschiedenen

[1]) Trojel, ed. cit. s. 338—358.
[2]) Ib. s. 339; vgl. Sitzungsber. d. Bayr. Akad., s. o., s. 41 f.
[3]) Ib. s. 340.

vorwürfe vor und führt sie weiter aus. Er verfährt hierbei insofern originell, als er sich gelegentlich bemüht, für diese oder jene schwäche der weiber eine nähere begründung zu geben und wohl das eine laster aus dem anderen abzuleiten, während seine vorgänger und nachfolger auf diesem gebiete sich fast ausschließlich damit begnügen, übelrede auf übelrede auf die töchter Evas zu häufen, ohne den gründen für deren list und verschlagenheit, für ihre sinnenlust und verkäuflichkeit, für ihre neigung zur lüge und zum betruge nachzugehen.

Die habgier treibt das weib zu jeder nur denkbaren freveltat an und läßt es ständig darauf bedacht sein, mit jeder möglichen list dem manne seinen reichtum zu nehmen. Aus dem neide der frauen, der sich in der eifersucht auf die schönheit anderer weiber zeigt, folgt ihre freude, böses über ihre gefährtinnen zu sagen, und wohl jede frau sucht ihre vorzüge dadurch möglichst hervortreten zu lassen, daß sie ihre freundinnen schlecht macht.

Für die gefräßigkeit des weibes ist unserem dichter das beste beispiel die erste frau, die infolge dieser schwäche die verbotene frucht aß und uns alle dadurch der freuden des paradieses beraubte. Wenn nun, so folgert der kaplan, sich das erste und sündlos geschaffene weib nicht von diesem laster fernhalten konnte, wieviel mehr muß dann dieses gebrechen doch den töchtern anhaften, die doch schon in der sünde empfangen werden.

In ihrer unbeständigkeit gleicht die frau dem flüssigen wachs, das stets neue formen annimmt, und nicht eine stunde kann die frauenseele in demselben zustande verharren. Eben wegen dieser flatterhaftigkeit darf man auch nicht den versprechungen der weiber trauen, die überdies immer anders reden als sie denken; andererseits aber darf man auch der frau, deren innerstes man nie erkennen kann, keine geheimnisse anvertrauen, damit man nicht das schicksal vieler liebhaber teile, die ihren glauben an weibliche verschwiegenheit mit dem tode büßen mußten. — Zu der klatschsucht der frau gesellt sich ihr ungehorsam, der sie sich gegen jedes gebot auflehnen läßt und Eva selbst wider das göttliche gebot handeln machte. Von diesem fehler des weiblichen charakters

weiß unser dichter uns eine geschichte zu erzählen, die eines gewissen feinen spottes nicht entbehrt: ein weiser empfand einst überdruß an seiner frau, und um sich ihrer zu entledigen, ohne selbst zum mörder werden zu müssen, wandte er im vertrauen auf den ungehorsam der weiber eine list an. Er füllte ein kostbares gefäß mit wein, dem er gift beimischte, und verbot seiner frau davon zu trinken. Seine berechnung war nicht falsch; denn kaum hatte er den rücken gewandt, als die frau schnell von dem inhalte des gefäßes kostete und dabei den tod fand.

Ohne grenzen wie die geldgier und der ungehorsam der weiber ist auch ihr stolz. Wenn dieser einmal verletzt ist, so verliert die frau die zügel über zunge und hand, und in ihrem unbändigen zorne schreckt sie alsdann vor keiner freveltat zurück. Eine folge dieses stolzes ist es dann, daß nicht nur junge, nein auch alte und gebrechliche frauen sich bemühen, ihr von natur aus unschönes äußere durch künstliche mittel zu verbessern und sich den anschein möglichst vornehmer abkunft zu geben.

So wird unser autor nicht müde, eines nach dem anderen der genannten laster in breiter ausführlichkeit zu begründen. Er spricht von der neigung der frau zur lüge und erklärt, daß alle weiber um des geringsten nutzens willen gerne die gröbsten lügen schmieden, er erzählt weiter von der vorliebe der frau für den „Falerner“ und äußert die ansicht, daß man keine frau finden kann, die nicht sehr häufig dieser schwäche unterliegt,[1]) und er schildert uns schließlich die geschwätzigkeit der frau und beschreibt uns, wie sie nie vor jemandem zurückweicht, sondern immer das letzte wort haben will und hartnäckig an der ansicht festhält, die sie einmal gefaßt hat.[2])

Ihre neigung zum luxus und vor allen dingen ihre große sinnenlust sind allgemein bekannt. Besonders die letzte ist unbezähmbar, und keine frau, mag sie auch durch ein noch so festes gelübde gebunden sein, verschließt ihr ohr den lockungen des buhlen und vor allen dingen dann nicht, wenn dieser mit offenen händen naht.

---

[1]) Vgl. Juvenal VI, 301 ff. u. 425 ff.

[2]) Vgl. Fulgentius, Mythol. I, 23, u. Juv. VI, 438 ff.

Als ganz neu erscheint uns hier nun die klage des verfassers über den aberglauben der weiber. Weder kaiserin noch königin sind von diesem laster frei; nein, alle frauen verbringen ihr leben damit, nach sitte der Heiden eingeweideschau zu treiben und sich, wie unser autor sich ausdrückt, den künsten der mathematik anzuvertrauen. Keine leichenfeier, keine aussaat, kein übersiedelung in eine neue wohnung wird begonnen, wenn man nicht zuvor das orakel befragt hat,[1]) und deshalb hatte der weise Salomo recht, als er sagte: *Femina nulla bona* (Eccles. VII, 29).

Nach allem diesen aber glaubt der autor genug schlechtes von dem schönen geschlechte gesagt zu haben, um den Gualterius, den er auf den eintritt in das weltliche leben vorbereiten will, von der zwecklosigkeit der liebe zu überzeugen, und so stellt er seine schmähungen ein.

Überblicken wir nun noch einmal alles das, was Andreas capellanus von den schattenseiten im weiblichen charakter zu berichten weiß, so fällt auf den ersten blick auf, daß er in seinen ausdrücken viel milder ist als die große mehrzahl früherer und späterer weiberfeinde. Hier wird die frau nicht als grausames tier bezeichnet, wie in den meisten übrigen traktaten; hier wird sie nicht der schlange, dem wolfe, dem drachen oder löwen verglichen und gar kurzweg mit dem namen dieser tiere belegt; hier heißt sie nicht die flamme, die alles verwüstet und verzehrt, und schließlich ist hier nichts zu finden von so bitteren ausdrücken wie *fossa novissima, publica ianua, semita trita, mota lacuna* und vielleicht noch herberen bezeichnungen der weiber, wie sie uns von anderen weiberfeinden bekannt sind. Nein, recht zart und gemäßigt sind im verhältnis hierzu die schmähungen unseres kaplans, und nur darin kommt er Bernard von Morlas gleich, daß er recht oft bei den einzelnen angriffen hinzufügt: *Et haec non reperitur regula fallax sed omni exceptione carere.*

Was nun die vorwürfe selbst angeht, die der kaplan gegen die weiber vorbringt, so haben wir sie fast alle schon bei einem oder dem anderen weiberfeinde des mittelalters angetroffen. Nur unterscheidet Andreas sich auch hierin wieder

[1]) Vgl. Juv. VI, 548 ff.

von seinen gleichgesinnten vorgängern, daß er laster, die bei diesen nur kurz gestreift wurden, in breiter ausführlichkeit behandelt, wie z. b. die vorliebe der frau für gutes essen und trinken, während er andere sonst beliebte gemeinplätze, die ihm auch sitten und gebräuche gerade seiner zeit an die hand gaben, wie z. b. die schmuck- und putzsucht und das schminken der weiber, nur kurz erwähnt.

Die tatsache, daß Andreas capellanus sich gerade so eingehend mit der neigung der frau zu sybaritischen genüssen befaßt, scheint mir auf eine gute kenntnis der sechsten satire Juvenals zu deuten, wo diese schilderung, wie ich schon in fußnoten angedeutet habe, ihr analogon findet. Ebenso verhält es sich mit der unsitte der weiber, sich in ihrem ganzen tun und handeln nur von orakelsprüchen und eingeweideschau leiten zu lassen. Neben Juvenal wird unser autor vor allen dingen auch manchen gedanken den „Remedia amoris" des Ovid entlehnt haben, nach deren vorbild er ja überhaupt diesen teil seines werkes verfaßt hatte, und vor allen dingen den anklagen des weisen Salomo, auf die er gelegentlich zur stütze seiner schmähungen hinweist. Eine reihe anderer aussprüche wiederum deuten auf unmittelbare vorgänger unseres dichters; doch es würde müßig sein, hier nach irgendeinem bestimmten werke als nach der quelle unseres dichters zu forschen: er folgt mit seinen schmähungen eben nur dem zuge der zeit und mag dabei überall ein wenig in die schule gegangen sein.

Die bedeutung des an sich nicht gerade originellen werkes für unsere betrachtung liegt darin, daß es im mittelalter sehr beliebt war, wie die französischen und italienischen versionen, wie aber auch zahlreiche anspielungen bei dichtern des 13. jahrhunderts beweisen. Hierdurch ist doch zum mindesten die möglichkeit gegeben, daß der traktat auf spätere frauenfeindliche dichtungen in prosa und vers einen einfluß ausgeübt hat. Verwiesen werden mag hier nur darauf, daß die ausführungen des Andreas capellanus der diatribe gegen die ehe „De conjuge non ducenda" insofern sehr ähneln, als er die anführung von beispielen weiblicher list und verschlagenheit fast ganz unterläßt, sie aber wenigstens wie Alexander Neckam auf beispiele biblischen charakters beschränkt.

Im übrigen möchte ich zum schluß noch einmal auf den widerspruch verweisen, der doch nun einmal zwischen den ersten beiden und dem dritten buche des kaplans besteht. Hieraus und aus manchen anderen gründen ergibt sich also wohl, daß man Andreas kaum als weiberfeind im eigentlichen sinne fassen darf, sondern daß er mehr als anempfinder und nachahmer anzusprechen ist.

Die große volkstümlichkeit und weite verbreitung des werkes des Andreas capellanus über und gegen die liebe mag wohl der grund gewesen sein, daß man diesen selben geistlichen auch zum autor eines traktates gegen die ehe stempelte. Diese diatribe gegen die heirat jedoch, die den titel „De dissuasione uxorationis“ [1]) trägt, muß, wie sich auf grund einer stilistischen vergleichung sehr leicht feststellen läßt, das werk eines anderen dichters sein, und wir wissen denn auch heute, daß der verfasser ein anderer Andreas ist, der als kaplan und neffe des pabstes Innocenz IV. am ausgange des 13. jahrhunderts lebte.

Der traktat ist in der form eines briefes abgefaßt, den ein kluger und erfahrener mann an einen noch unerfahrenen freund richtet, um diesen auf die bösen folgen der ehe aufmerksam zu machen. Die gefahren und unzuträglichkeiten der heirat sind aber für unseren autor einzig und alleine in dem schlechten charakter der weiber begründet, und so wird er vor allen dingen diesen angreifen. So bildet denn auch dieses werk wieder ein glied in der endlosen kette der frauenfeindlichen literatur des frühen mittelalters.

Nach einigen einleitenden worten hebt Andreas Fieschi sofort mit seinen schmähungen auf das schöne geschlecht an: *„Fluctuosus est animus mulieris“*, so ruft der kaplan aus, *„et inscruptabilis: cui si anchoram alligaveris, Sirtibus latentibus illideris.“* Simson und Juppiter [2]) sehnten sich nach weiberliebe; aber sie beide mußten ihren umgang mit dem schönen geschlechte teuer bezahlen. Von den sterblichen menschen

[1]) Pio Rajna, Tre studi per la storia del libro di Andrea capellano, Studi di filologia romanza vol. V fasc. 13, Rom 1891, s. 191—272. Der traktat steht auf s. 266—272; vgl. Romania bd. XIX (1890) s. 623.

[2]) Cf. Epistola XXXVI, Valerius Rufino ne ducat uxorem § 6 u. 10, ed. cit. s. 14.

wurde Holofernes ein opfer weiblicher list und verschlagenheit, und so setzte das weib den, der eine schar von ungeheuern nicht fürchtete, in schrecken und unterwarf sich einen mann, der noch niemandem unterlegen war. Wie glücklich würde sich doch für die sterblichen männer das leben gestalten, wenn nicht die unseligen weiber alles verdürben, die, wenn sie wirklich keusch sind, maßlosen stolz zeigen; sind sie aber reich und von edler herkunft, so achten sie den gatten gering. Deshalb muß man seine kräfte befragen, bevor man sich an diesen gefährlichen feind wagt.

Nachdem der dichter so übelrede auf übelrede auf die töchter der Eva gehäuft und die überzeugung gewonnen hat, daß sein freund die zwecklosigkeit der heirat eingesehen hat, erteilt er diesem den rat, statt mit der frau lieber einen bund mit der tugend und der philosophie einzugehen, da nur ein solcher bund zum genuß des höchsten gutes, zur freiheit, führt.[1])

Während man nun bei dem zuvor besprochenen traktat des Andreas capellanus kaum angeben konnte, woher der autor seine weisheit geschöpft hat, sind wir bei dieser diatribe gegen die ehe in besserer lage: wie Pio Rajna nachweist, hat Andreas Fieschi nämlich sein werk in enger anlehnung an die von mir schon erwähnte epistel „Valerius Rufino ne ducat uxorem" verfaßt. Hier wie dort sind die schmähungen in die form eines briefes an einen freund gekleidet und verdanken einem gleichen anlaß ihre entstehung, und hier wie dort auch findet sich unter den beispielen weiblicher bosheit und tücke neben den christlichen viel heidnisches beiwerk; freilich ist die ältere epistel viel umfangreicher und bedeutend reichhaltiger in der auswahl der beispiele. Daneben aber stimmen beide autoren in einer ganzen reihe von gedanken so auffällig überein, daß eine abhängigkeit des Andreas Fieschi von dem um 800 jahre älteren unbekannten autor nicht von der hand zu weisen ist.

Diese epistel, „Valerius Rufino ne ducat uxorem", die dem Andreas Fieschi das vorbild für seine schmähungen gewesen ist, findet sich in fast wortgetreuer wiedergabe auch unter

[1]) Epistola cit. § 16 u. 17.

den werken des geistlichen Walter Mapes, der am hofe Heinrichs II. von England lebte. Dieser autor erzählt an einer stelle seines buches „De nugis curialium", daß er die epistel einem freunde geschickt hat, um ihn von der heirat abzuhalten, und druckt sie dann ab.[1])

Neben Andreas capellanus und neben Andreas Fieschi stehen im 13. jahrhundert andere autoren, die sich aus irgendeinem grunde bewogen gefühlt haben, in ihren werken abfällig über die weiber zu urteilen. In diesen zusammenhang mag so noch Albert von Brescia mit seinem „Liber consolationis et consilii" gehören, das wohl ins jahr 1246 zu setzen ist.[2]) Der verfasser war um 1193 in Brescia geboren, zeichnete sich dann später als feldherr im kampfe gegen Friedrich II. aus, machte sich aber auch durch verschiedene prosaschriften einen namen, die er zum teil während seiner gefangenschaft schrieb.

In dem oben genannten traktate nun gibt der feldherr und schriftsteller sich durchaus nicht als erbitterter weiberfeind zu erkennen, da er auf die abfälligen äußerungen über das schöne geschlecht sofort eine widerlegung folgen läßt; aber der umstand, daß sich hier die uns bekannten weiberschmähungen finden, nötigt mich zu einem kurzen verweilen bei diesem traktat. Uns interessiert von diesem werke nur der dialog über den wert der weiber, der zwischen Melibeus und der Prudentia — nach der ansicht des herausgebers der glorifikation der frau — statthat.[3])

Melibeus erklärt der Prudentia, daß er sich aus vielerlei gründen nie des rates der weiber bedienen will. Täte er das nämlich, so würden ihn alle männer für töricht halten, da die frauen doch nun einmal nach dem zeugnis des weisen Salomo selbst alle schlecht sind;[4]) auch würde dadurch die frau dem manne überlegen werden, was dann wieder wider-

---

[1]) Gualteri Mapes, De nugis curialium distinctiones quinque, ed. Thom. Wright, London 1850, in the works of the Camden society bd. 50, s. 142—152.

[2]) Albertani Brixiensis, Liber consolationis et consilii, ed. Thor Sundby, London 1873, works of the Chaucer society bd. 2.

[3]) Ibid. s. 12 ff.

[4]) Eccl. VII, 29.

setzlichkeit von ihrer seite zur folge haben würde. Doch auch mit der geschwätzigkeit der frau muß gerechnet werden; denn jedes geheimnis plaudert sie alsbald aus, wie wir es bei M. A. Seneca bezeugt finden.[1])

So führt Melibeus noch ein paar andere gründe für sein geringes zutrauen zu dem weiblichen geschlechte ins feld und gibt einer jeden seiner schmähungen durch den entsprechenden ausspruch eines bekannten mannes eine stütze. Er gibt uns also so selbst einen fingerzeig, woher er seine weisheit genommen hat: die bitteren angriffe, die der könig Salomo gegen das schöne geschlecht richtete, sind auch unserem dichter neben anderen quellen vorzüglich der born gewesen, aus dem er seine gedanken geschöpft hat.

Als Melibeus seine schmähungen beendet hat, widerlegt Prudentia sie sofort. Sie gibt wohl zu, daß die übelreden des Melibeus einer anzahl von frauen gegenüber gerechtfertigt sind, warnt ihn aber vor einer verallgemeinerung; und da Melibeus seinen irrtum eingesteht, wird nun gar in einem weiteren kapitel ein loblied auf das schöne geschlecht gesungen.

Diese angriffe auf die töchter der Eva finden sich oft, wie ich schon sagte, in werken, deren ganzer charakter sie am wenigsten vermuten läßt. Ich hätte in dieser hinsicht schon bei der betrachtung der versdenkmäler der mittelalterlichen weiberfeindlichen dichtung auf ein epigramm hinweisen können, das der verfasser, vielleicht Hildebert von Tours, auf den tod einer ehrbaren frau gedichtet hat, das aber dennoch eine schmährede auf die frauen enthält.[2]) Ebensowenig wie hier aber wird man vielleicht zunächst erwarten, in der schon mehrfach erwähnten umfangreichen „Chronica“ des Fra Salimbene auf frauenschmähungen zu stoßen. Doch anderer-

[1]) M. A. Senecae Rhetoris Opera, Biponti 1783, Controv. lib. II, 13 (s. o. s. 11): non enim tibi indicavi, nec tam magnum consilium, virilibus quoque animis grave, commisi muliebri garrulitati: quae id solum potest tacere, quod nescit.

[2]) Ved. Pascal, Poesia op. cit. s. 155:

Illam sex lustris stupuit natura pudicam,
Et dubitavit utrum femina necne foret!

Cf. Hauréau, Mélanges s. 191.

seits ist Salimbene ein mönch, und da er es in seinem geschichtswerke liebt, immer wieder vom thema abzuschweifen und über alle möglichen dinge betrachtungen anzustellen, so nimmt es kaum wunder, wenn er dabei auch an den unter seinen gefährten so beliebten gemeinplatz von der schlechtigkeit der weiber kommt.[1])

Fra Salimbene (geb. 1221) beschränkt sich hierbei freilich in der hauptsache auf die anführung von äußerungen anderer frauenverächter seiner zeit und des altertumes und nimmt vor allen dingen auch wieder die klagen des Salomo in sein werk auf. Es verlohnt sich aus eben diesem grunde kaum, näher auf die „Chronica" einzugehen; hingewiesen werden mag jedoch noch darauf, daß Fra Salimbene auch in seinem „Liber del prelato" bei dem loblied auf die sittenreinheit des Anselm von Canterbury reichlich gelegenheit findet, seine schlechte meinung von dem weiblichen geschlechte kund zu tun und es mit übelreden zu überhäufen.

Wie bei den frauenfeindlichen versdichtungen neben den umfangreicheren denkmälern eine unzahl kurzer, rhythmischer sprüche stehen, die mehr oder minder beabsichtigte schmähungen auf die weiber enthalten, so laufen auch neben den zusammenhängenden prosastücken gegen die frauen viele kürzere misogyne traktate in gebundener rede einher, deren knappe besprechung der vollständigkeit halber wohl am platze ist. Auch sie legen ähnlich wie die rhythmischen sprüche durch ihr vorkommen an den entlegensten orten beredtes zeugnis für die weite verbreitung des gegenstandes im mittelalter ab, und auch sie sind wohl nicht selten aus der bloßen freude am übelreden entstanden.

Kurze prosatraktate: zweimal schon im laufe dieser untersuchung hatte ich gelegenheit, auf einen kommentar zu einer stelle des Matthäusevangeliums zu verweisen, den man dem Johannes Chrysostomos[2]) zuschreibt. Derselbe traktat findet sich in einer handschrift des 13. jahrhunderts in lateinischer fassung unter dem titel „Quid est mulier" wieder.[3])

[1]) Ed. Holder-Egger, op. cit. s. 270/72 u. 286; vgl. o. s. 31.

[2]) Migne, Patrol. graec. t. 56 col. 803; s. o. s. 8 u. 39.

[3]) Ed. Th. Wright, Reliquiae antiquae I, 168; Achille Jubinal, Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux, Paris 1842, bd. II s. 333.

Der verfasser dieser kurzen, aber geharnischten erklärung gegen die frauen, dessen namen wir übrigens nicht kennen, unterscheidet sich von dem griechischen kirchenvater nur insofern, als er die nutzanwendung auf die zwecklosigkeit der heirat nicht zieht, dagegen aber der frau noch sehr viele andere schlechte prädikate beilegt. Hatte schon Chrysostomos das weib als unvermeidbare strafe, als notwendiges übel und als gefahr für die familie bezeichnet, so schmäht unser anonymus weiter und nennt das weib: *Ianua diaboli, via iniquitatis, scorpionis percussus notitiumque genus femina. Ex eis ab initio aucupatum est peccatum.*[1])

Wie dieser frauenfeindliche traktat unter dem vorbilde des Chrysostomos, so scheint eine andere lateinische schmähschrift auf die weiber, die Meyer unter dem titel „Proprietates mulieris“[2]) bekannt gibt, in anlehnung an den griechischen philosophen Secundus entstanden zu sein, wobei vielleicht das „Speculum historiale“ des polyhistors Vincenz von Beauvais die vermittlerrolle gespielt hat (gest. 1264). Hier wie dort wird die frau als unersättliches und schlimmstes der tiere, als beständiger kampf und tod des enthaltsamen mannes, als die urheberin ewiger knechtschaft bezeichnet.[3])

Ganz ähnliche vorwürfe bringt auch das kurze stück „Mulier est confusio hominis“ der Münchener handschrift 641 gegen die weiber vor. In noch derberen ausdrücken werden hier die weiber geschmäht, von denen der autor behauptet, daß sie die schlinge des teufels, der tod des körpers und der seele, eine stinkende rose und süßes gift, die vernichterinnen aller tugenden sind.[4])

---

[1]) Vgl. Tertullian, De cultu feminarum, loc. cit. s. 13, anm. 2: Tu es diaboli ianua, tu es arboris illius resignatrix etc.

[2]) P. Meyer, Romania t. XXXV s. 576.

[3]) Vgl. Secundi Sententiae, ed. Orellius, Opuscula, s. 221 nr. 8, s. 228 u. 230; Vincenz v. Beauvais, Specul. hist. lib. X cap. 71 (ed. Lichtenstein, Venedig 1490—94).

[4]) Ed. Wattenbach, Anz. bd. XVIII col. 339; vgl. dazu den einzelspruch bei Werner, Sprichwörter, s. 32 nr. 24:

Femina vas sathane, rosa fetens, dulce venenum
Semper prona rei, qui prohibetur ei.

s. a. Wiener Studien VI, op. cit., s. 296.

Noch auf ein letztes beispiel dieser an und für sich wertlosen, aber wegen der weiten verbreitung immerhin nicht ganz zu übersehenden weiberfeindlichen traktate will ich kurz eingehen. Wattenbach veröffentlicht dieses denkmal unter dem titel „Declaratur" an gleicher stelle wie die zuletzt besprochenen schmähungen.[1]) Der autor hebt hier an mit dem überall wiederkehrenden vorwurf, daß die frau die mutter der sünde ist, und fährt dann fort: *Capud draconis (sic mulier), cauda scorpionis, lingua serpentis, venenum aspidis.* Er weist dann darauf hin, daß die frau den Adam der freuden des paradieses, den David seiner frömmigkeit, Salomo seiner klugheit, Simson seiner tapferkeit und so viele philosophen ihrer weisheit beraubte. Deshalb aber sollen vorzüglich alle philosophen vor der frau auf der hut sein, denn, so setzt unser dichter seine schmähungen fort:

Laqueus est inevasibilis (sic mulier), species concupiscibilis, pix coinquinabilis, speculum attrahibile, bipes animal. Et ex quo laqueus est inevasibilis cavendum est de illo, in quem si quis inciderit, vix aut nunquam exibit:

Femina demonio tribus assibus est mala peior
Studens Pariensis illo versu fuit dittatus.

Mit diesem kurzen überblick über die kleineren frauenfeindlichen prosatraktate der mittellateinischen literatur habe ich den ring meiner untersuchung geschlossen. Wohl ließen sich hier und dort aus philosophischen oder rechtsgelehrten werken des frühen mittelalters noch zeichen von misogynismus nachweisen; doch gehören diese als außerhalb der literatur stehend eigentlich nicht in den rahmen dieser untersuchung. —

Die verfasser der besprochenen frauenfeindlichen werke, der versdichtungen wie der prosatraktate, sind also, soweit sie uns bekannt sind, zum großen teile geistliche, wie Hildebert von Tours, Marbod von Rennes, Bernard von Morlas, Alexander Neckam u. a. Die gründe, die ihnen die bitteren schmähungen in die feder diktiert haben, sind meist religiöser natur: die frauenliebe vertrug sich nicht mit dem geiste der askese, wie ich schon an anderer stelle dieser untersuchung weiter ausführte, und so sah und entdeckte man im frommen eifer nur zu leicht eine menge untugenden an den weibern, um so mehr

[1]) Wattenbach, Anz. bd. XVIII sp. 339.

als die kirche von jeher durch eine reihe von verfügungen die geringschätzung des schönen geschlechtes begünstigt hatte. Dieser moralasketische übereifer allein macht es auch begreiflich und entschuldbar, daß diese geistlichen recht oft allzu grob und derb in ihrem ausdruck werden und dadurch abstoßend auf den modernen leser wirken. Eine ausnahmestellung unter diesen uns bekannten geistlichen weiberverächtern nimmt Andreas capellanus ein: bei ihm sind nicht so sehr moralasketische erwägungen der anlaß zu seinen angriffen auf die frauen gewesen, als vielmehr rein äußere gründe. Er ist deshalb, wie ich schon sagte, bloßer nachempfinder; denn er hat doch auch viel für die töchter Evas übrig gehabt.

Ins gebiet der moraldichtung muß von den anonymen gedichten neben diesem oder jenem kleineren werke vorzüglich auch die umfangreiche diatribe gegen die ehe „De conjunge non ducenda“ gesetzt werden. Aber gerade von den kleineren anonymen traktaten gegen die weiber müssen viele — und wohl auch das gedicht „Arbore sub quadam“ — als satire bezeichnet werden, die hier und dort ein geistlicher aus groll über böse erfahrungen im umgange mit frauen in mehr oder minder bitterem tone gegen diese schrieb. Das letzte mag in besonderem maße für die gedichte zutreffen, die ihre entstehung einem fahrenden schüler verdanken, deren erlebnisse wohl gerade auf diesem gebiete nicht gering waren. Alsdann sind die schmähungen auch wohl zum großen teile gerechtfertigt; denn die frauen, mit denen die Goliarden auf ihren unsteten wanderungen zusammenkamen und gegen die sich so auch in erster linie die angriffe richten, sind wohl nicht gerade die würdigsten vertreterinnen ihres geschlechtes gewesen.

Andererseits aber war es bekanntlich die art der Goliarden, an allen möglichen gegenständen ihre feine ironie und ihren satirischen geist zu erproben. Nicht das heiligste war vor ihren angriffen sicher, und so wäre es wohl auch möglich, daß mancher von ihnen das lächerliche an dem übertriebenen Marienkult und frauendienst seiner zeit erkannte und nun glaubte front dagegen machen zu müssen, indem er nun auch einmal die schattenseiten im charakter dieses gepriesenen

geschlechtes darlegte. Aus diesem bewußten gegensatze zu dem einen extrem der Marienverehrung fallen die Goliarden nur zu leicht ins entgegengesetzte extrem und werden dadurch in ihren äußerungen oft so derb und unflätig. Dieser gegensatz zur liebesheuchelei des frauendienstes wird uns in noch höherem maße als hier bei den nationalen literaturen entgegentreten.

Diese art der entstehung wird auch für viele der frauenfeindlichen sprüche anzusetzen sein, wiewohl hier mindestens ebenso oft ein solcher spruch bloße unflätige äußerung des übermutes ist oder lediglich als witzwort betrachtet werden muß.

Noch auf eine andere möglichkeit der entstehung, besonders der spruchliteratur möchte ich hier verweisen: in den klosterschulen des mittelalters wurde an der hand von Ovid, Vergil und anderen antiken autoren unterricht im dichten und in der anfertigung lateinischer verse erteilt, und so wäre doch die möglichkeit gegeben, daß auch unser sonst so beliebter stoff zu diesem unterrichte mit herangezogen wurde und daß mancher mönch versuchte, seinem groll auf diese weise luft zu machen.

Über die bedeutung, die der antiken heidnischen oder biblischen dichtung gegen das schöne geschlecht für die entstehung der mittelalterlichen weiberschmähungen zukommt, habe ich bereits gesprochen. Hier mag noch ein kurzer blick geworfen werden auf die abhängigkeit der einzelnen frauenfeindlichen gedichte des frühen mittelalters untereinander. Wie ich schon wiederholt sagte, läßt sich nur in äußerst seltenen fällen in dieser hinsicht eine sichere behauptung über ein abhängigkeitsverhältnis aufstellen. Gewiß werden die weiberschmähungen eines Hildebert von Tours und eines Marbod von Rennes den späteren weiberfeinden bekannt gewesen sein; aber es ist eben nur zu oft über diese bloße bekanntschaft nicht hinausgekommen, und eine direkte literarische beeinflussung ist nur in seltenen fällen anzunehmen. Nicht selten stößt man bei der lektüre dieser gedichte auf parallelstellen zu anderen werken, sodaß man versucht ist, an eine abhängigkeit des einen gedichtes von dem anderen zu glauben; dann aber findet man ganz dieselben ausdrücke auch noch in diesem oder jenem anderen werke wieder, sodaß es oft

unmöglich ist, auf ein bestimmtes gedicht als auf die quelle zu einem anderen zu verweisen.

Wie nicht selten diese gedichte sich lediglich aus einzelnen sprüchen zusammensetzen, die hier und da ganz spontan entstanden und dann von einem beliebigen geistlichen oder laien bei irgendeiner gelegenheit planlos aneinandergereiht worden sind, habe ich bereits zu erörtern versucht.

Was endlich den gegenstand der schmähungen angeht, so umfaßt dieser im allgemeinen alle frauen ohne unterschied der gesellschaftsklasse. Nur sehr selten wird, wie z. b. bei Andreas capellanus, besonders die schlechtigkeit der vornehmen frauen hervorgehoben und ausdrücklich darauf verwiesen, daß auch kaiserinnen und königinnen sich von dem betreffenden laster nicht freihalten. Sehr oft freilich wird nachdrücklich betont, daß selbst die nonnen ihren weltlichen schwestern an list und verschlagenheit, an sittenlosigkeit und verlogenheit durchaus nichts nachgeben.

Von guten frauen reden die dichter zum großen teile gar nicht. Ob sie diese nun als selbstverständlich von ihren schmähungen ausnehmen, oder ob sie von solchen überhaupt nichts wissen und das ganze geschlecht für verderbt erklären wollen, bleibe dahingestellt. Für das letzte spricht wohl der umstand, daß selbst dann, wenn eine ausnahme mit hinsicht auf die guten frauen gemacht wird, diese ebenso schnell durch den hinweis auf die seltenheit und auf den wert eines fehlerlosen weibes wieder ganz aufgehoben wird.

Während bei dieser lateinischen frauenfeindlichen dichtung des mittelalters den schmähungen doch sehr oft tiefere gedanken zu grunde liegen und der hauch der askese über einer reihe dieser werke schwebt, schlägt in der nationalen literatur der misogynismus fast ganz in das satirische um. Daher werden die autoren, unter denen geistliche nur in geringer zahl vertreten sind, in ihren angriffen oft so ausfallend, daß sich nicht selten eine wiedergabe ihrer gedanken verbietet.

---

III. Kapitel.

# Die frauenfeindlichen Dichtungen in der altfranzösischen Literatur.

Zu einem vollen verständnis der frauenfeindlichen dichtung, wie sie sich im mittelalter in den einzelnen ländern des romanischen sprachgebietes zu mehr oder minder großer blüte entfaltete, ist ohne zweifel eine gründliche kenntnis der mittellateinischen weiberschmähungen unbedingtes erfordernis; denn ein einfluß der letzten auf die nationalen weiberschmähungen ist unleugbar. Doch möchte ich schon an dieser stelle vor einer überschätzung dieses einflusses warnen: die nationalen literaturen stehen meiner ansicht nach gerade mit diesem gegenstande sehr oft auf eigenen füßen, und nur zu vieles erscheint mir aus der eigenen volkstümlichen überlieferung heraus geboren zu sein. Zum mindesten aber wird man noch lange nicht immer aus einigen, selbst wörtlichen übereinstimmungen zwischen einem lateinischen und vulgärsprachlichen gedichte auf eine abhängigkeit schließen dürfen: solche dinge waren zu sehr gemeingut und lagen zu sehr auf der hand, um nicht in vollständiger unabhängigkeit in gleicher weise gestaltet werden zu können.

Neben dem einfluß der mittellateinischen literatur dürfen vor allen dingen auch gewisse beziehungen und direkte anlehnungen an die antike und an das Alte Testament nicht außer acht gelassen werden, wie sie in einigen nationalen gedichten in großer zahl zu finden sind, und endlich mögen auch hier — auf dem wege mündlicher überlieferung vielleicht in höherem maße als bei der mittellateinischen literatur — die werke des ostens ihren einfluß geltend gemacht haben.

Der unversiegbare born aber, dem die vulgärsprachlichen gedichte zweifellos zu viel größerem danke verpflichtet sind als die meist moralasketischen werke der mittellateinischen literatur, ist die persönliche erfahrung und anschauung der betreffenden verfasser selbst, und nicht selten wird ein rein äußerer anlaß, irgendeine modetorheit oder unsitte unter den frauen der damaligen zeit den ersten anstoß zu der abfassung eines oder des anderen gedichtes gegeben haben.

So war, um nur ein beispiel zu geben, fast zu jeder zeit die übertriebene sorgfalt der frauen für kopfputz und haartracht mittelpunkt manchen satirischen gedichtes gewesen, und wenn dann am ausgange des 13. jahrhunderts ein französischer autor denselben gegenstand zum untergrund eines gedichtes wählt, so ist man wohl nur zu leicht versucht, unter den früheren werken nach einer quelle umschau zu halten. Aber es liegt doch in diesem fall, wie wir noch sehen werden, eine ganz bestimmte mode der zeit zugrunde, die sich in dem tragen eines hornähnlichen kopfputzes kund gab; irgendeine beziehung zu einem anderen gedichte früherer zeit darf somit wohl ausgeschaltet werden.

Gerade so wie mit dieser unsitte, verhält es sich auch wohl mit der putz- und schmucksucht der frauen, mit der es gerade in dem Frankreich des 13. jahrhunderts recht schlimm bestellt gewesen sein muß. Der aufwand, der mit juwelen und geschmeiden und mit kostbaren kleidern im mittelalter getrieben wurde, erreichte in diesem jahrhundert allem anscheine nach seinen höhepunkt, und klagen über klagen wurden auf konzilien und synoden über diese und andere untugenden, besonders des weiblichen geschlechtes, vorgebracht. Aus demselben jahrhundert auch besitzen wir zeugnisse über zeugnisse dafür, daß das färben der haare, das schminken und die anwendung anderer schönheitsmittel sich gerade in dieser zeit großer beliebtheit erfreute. Dazu kommt dann die offenkundige tatsache, daß hinter allem äußeren glanz und pomp des mittelalterlichen ritterwesens und frauendienstes — dieser gipfelte ja geradezu in einer verherrlichung des ehebruchs — doch ein in mancher hinsicht recht unmoralisches treiben verborgen lag und daß hierbei die frauen nicht gerade die kleinste rolle spielten. Alles das aber bot schon in der bloßen

anschauung stoff genug, um eine reihe von dichtern die schale ihres spottes über das schöne geschlecht leeren zu lassen.

Noch auf einen punkt muß hier verwiesen werden, der die entstehung dieses meist volkstümlichen charakter tragenden misogynismus in den nationalen literaturen verständlicher machen kann; er gilt vorzüglich für Frankreich, läßt sich aber auch in Deutschland und anderen ländern verfolgen: neben dem lange hindurch herrschenden ritterstande nämlich wuchs seit dem anfange des 13. jahrhunderts in den bewohnern der städte eine neue macht heran, deren einfluß sich durch den fleiß der bürger einerseits und durch die untätigkeit und unfähigkeit des adels andrerseits immer mehr erweiterte. Überdies schenkte die krone diesem aufkeimenden stande ihre gunst, da sie in ihm ein wirksames werkzeug zum kampfe gegen den adel sah. So konnte der bürger bald dem adel gegenüber seinen willen durchsetzen, eine wandlung, die auch in der literatur nur zu bald zum ausdruck kam: alles was den lebensinhalt eines ritters ausmachte, wurde freudig von diesen bürgerlichen dichtern, die es gleichsam liebten den ritter zu karrikieren, in den staub gezogen und zur zielscheibe des spottes gemacht. So erprobte man nun seine ironie an dem pochen des adels auf die vorrechte der geburt, gefiel sich aber vorzüglich auch darin, das wichtigste lebenselement des adels, die frau, an den pranger zu stellen.

Nach dieser kurzen betrachtung allgemeiner gesichtspunkte kann ich mich nunmehr den einzelnen denkmälern frauenfeindlicher gesinnung in den romanischen literaturen selbst zuwenden. Daß ich hierbei zunächst gerade die französischen werke ins auge fasse, hat seinen grund vorzüglich darin, daß sie eben ihrer ungeheuren fülle und ihrem inhalte nach dem lateinischen misogynismus am nächsten stehen und daß sie ihrerseits wieder z. t. auf die weiberschmähungen in den nachbarländern eingewirkt haben.

Die Franzosen, das volk des *esprit gaulois*, das volk der satire — denn wohl keinem anderen volke ist in so hohem grade die gabe angeboren, immer gleich das lächerliche einer

sache zu erkennen und es alsdann mit beißender ironie zu brandmarken — haben unter den romanischen völkern auch das größte kontingent der weiberschmähungen gestellt.

## a) Frauenfeindliche Dichtungen im Rahmen gröfserer Werke.

Das älteste denkmal frauenfeindlicher gesinnung in der französischen literatur ist wohl, wenn man von einzelnen misogynen sprüchen absieht, das um 1170 entstandene „Livre des manières" des Étienne von Fougères.[1]) Der dichter, ein Normanne, der zunächst kaplan Heinrichs II. von England war und dann (1168—1178) die stelle eines bischofs von Rennes bekleidete, bewegt sich mit seinem werke noch mehr auf dem boden der moraldichtung als auf dem der satire, oder er nimmt zum mindesten eine mittelstellung zwischen beiden ein.

In mehr als 330 einreimigen strophen zu je vier achtsilbnern, einer sonst wenig gebräuchlichen form, gibt der dichter hier eigentlich nur die gedanken wieder, die sich in den vielen durch die sittenlosigkeit der zeit hervorgerufenen moral-asketischen lehrgedichten finden, wie sie uns schon von Marbod von Rennes, Bernard von Morlas und anderen bekannt sind. Er klagt über die sittenverderbtheit seiner zeit, redet lange über die eitelkeit aller irdischen freuden und güter unter berufung auf den Ecclesiasticus, führt viele beispiele an und kommt schließlich mit der 244. strophe auf das schöne geschlecht zu sprechen, das er nun in siebzig vierzeilern einer eingehenden betrachtung unterwirft.

Dieser abschnitt über die frauen zerfällt in zwei deutlich getrennte teile: der erste teil bringt nichts als bittere schmähungen auf das weibliche geschlecht, während der folgende abschnitt die guten seiten der weiber in den vordergrund stellt. Uns geht eigentlich nur der erste teil an.

---

[1]) Ed. F. Talbert, Le livre des manières par Etienne de F., Paris u. Angers 1877. Josef Kremer, in Stengels Ausg. u. Abhandl., bd. 39, Marburg 1887; cf. Hist. litt. de la France, bd. 14, p. 10. G. Paris, Romania VII, 243.

Mit feinem spott und großer anschaulichkeit bringt der bischof hier tadel auf tadel gegen die töchter der Eva vor, wobei er sich freilich nur allzu oft, wie im ganzen gedichte, in unnützen wiederholungen ergeht und ohne irgendeine nähere beziehung strophe an strophe reiht. Der dichter wendet sich zunächst an die königinnen und gräfinnen, denen er vorwirft, daß sie die veranlassung zu krieg, feindschaft, raub und anderen übeln sind. Zur stütze dieser behauptung, die übrigens lebhaft an Marbod von Rennes erinnert,[1]) führt Étienne dann die sünden der Helena und der Dalila an; so haben wir auch hier gleich auf französischem boden ein beispiel für die uns schon bekannte vermischung heidnischer und christlicher elemente.

Wie hier so richtet der dichter auch weiterhin seine geschosse vorzüglich gegen die reichen und vornehmen frauen: er wirft ihnen vor, daß sie ihrem gatten gegenüber spröde tun, manchem schurken aber gerne zu willen sind. Dazu darf der gatte sich nicht einmal für die untreue seiner frau rächen; denn würde er die frau bestrafen, so würde er selbst schimpf und schande davontragen. Dem manne gegenüber stellt sich das weib traurig und niedergeschlagen, aber für jeden buhlen schminkt und schmückt es sich und putzt sich heraus, daß es einem sperber gleicht, der die mauserzeit gerade hinter sich hat.

So kommt unser dichter denn an den beliebten gemeinplatz von dem schminken der weiber, der uns in der mittellateinischen literatur zunächst bei Bernard von Morlas, dann aber vorzüglich bei Alexander Neckam entgegengetreten war. Aber unser dichter ist realistischer als diese beiden, denn er weiß eine ganze reihe von schönheitsmitteln namhaft zu machen, deren sich die frauen bedienen: er spricht von ungelöschtem kalk, hammelnierenfett, von galle und salbe des weißen hundes, von schminkbohnen und von vielen anderen dingen mehr, die doch alle nur dazu bestimmt sind, aus einem häßlichen und runzeligen gesichte ein schönes und anmutiges zu machen. Dadurch aber, meint unser dichter ähnlich wie Cyprianus von

[1]) Cf. Marbod v. Rennes, ed. cit. v. 6 ff. Quae lites, rixas et duras seditiones excitat . . .

Karthago [1]) und andere, verscherzen sich die frauen die gnade Gottes; denn Gott kann keinen gefallen an einem gesichte finden, das er nicht selbst geschaffen hat.

Den ganzen zorn unseres dichters aber ziehen vorzüglich die zauberinnen auf sich. Sie wissen aus mancherlei kräutern und wurzeln ein gift zu bereiten, das ihren gatten dem sicheren tode anheim gibt. Sie aber üben auch ein sehr verwerfliches amt aus, auf das schon Bernard von Morlas mit bitterem tadel verwiesen hatte:

Effanz ocit dedeinz ses filles, D'els mordrier ne lor est dous billes,
Quant els ont fet males semiles; Qu'el de mengier grasses anguilles. [2])

So klagt unser bischof in bitteren worten weiter über die trägheit der reichen frauen, welche die arbeit am spinnrocken hassen, und entwirft dann ein recht anschauliches bild von der sittenlosigkeit der frauen seiner zeit. Nichts als ehebruch treibt die frau in ihrer unbezähmbaren sinnenlust und befleckt dadurch die ehre ihres edlen herrn. Daher sind jetzt die erben weit geringer an zahl als zur zeit der vorfahren, und wohin man blickt, sieht man bastarde. [3])

Nachdem der dichter so in 38 strophen die schale seines spottes über das schöne geschlecht ausgegossen hat, wobei er fast ausschließlich die reichen frauen im auge hatte, während er die armen im allgemeinen als besser bezeichnete, gibt er in weiteren 32 strophen zu erkennen, daß er sich wohl bewußt ist den stab nicht über das ganze geschlecht brechen zu dürfen, sondern zwischen einer guten und schlechten frau scheiden zu müssen. Er stellt hier sein frauenideal auf:

Bone fame est moult haute chose, De bien dire partot s'alose,
De bien faire pas nes repose, Bien conseilier et bien faire ose —

und schließt endlich mit dem wunsche, Gott möge die guten frauen beschützen und die schlechten bestrafen.

Étienne de Fougères beruft sich in diesem passus gegen die weiber auf Ovid, dem er wohl auch diesen oder jenen gemeinplatz verdanken mag. Immerhin ist es sehr wenig,

[1]) Cyprianus, De habitu virginum. Vgl. Alice Hentsch, s. 19 f.

[2]) Str. 262, cf. Bernard v. Morlas l. c., s. 26.

[3]) Vgl. Bernard v. Morlas, ed. c. p. 56: Legitimus perit. arva patris terit haud patris haeres.

was er dem römischen dichter entnommen hat. Seine quelle wird wohl neben dem Ecclesiasticus vor allen dingen in irgendeinem der zahlreichen moralasketischen lehrgedichte seiner zeit zu suchen sein, und da scheinen mir manche anklänge an das gedicht „De contemptu mundi“ gerade in den angriffen auf das schöne geschlecht wohl der beachtung wert; freilich lassen sich solche parallelstellen zu den schmähungen unseres bischofs auch aus anderen uns schon bekannten gedichten anführen.

Kurze zeit nach diesem „Buche der Sitten“ dürfte wohl auch die erste französische bearbeitung der „Disciplina clericalis“ entstanden sein. Da es sich in diesem „Castoiement d'un père à son fils“[1]) jedoch im grunde nur um eine übersetzung des lateinischen werkes handelt, das ich oben bereits besprochen habe (s. 63), so ist es nicht nötig, an dieser stelle noch einmal näher darauf einzugehen. Auch hier finden wir wieder den rat, lieber einem drachen, löwen oder skorpionen zu folgen als der bösen frau, und auch hier wird dieser rat wieder durch dieselben geschichten von weiblicher list und verschlagenheit erläutert. — Wollte ich dieses werk einer näheren betrachtung unterziehen, so müßte ich mit demselben rechte eine ganze reihe anderer bearbeitungen von mittellateinischen oder antiken schriften behandeln: ich müßte auf die versionen der „Disticha Catonis“, der „Proverbia Salomonis“ und nicht zum wenigsten auch auf die französischen versionen des „Buches der sieben weisen Meister“ genauer eingehen, was jedoch zu weit führen würde, zumal es sich bei allen romanischen literaturen wiederholen würde.

Während schon in dem „Livre des manières“ des bischofs von Rennes der gemeinplatz von dem schminken der weiber einen breiten raum einnahm, erscheint dieser in noch weiterer ausführung etwa vier jahrzehnte später bei dem sog. Renclus de Moiliens. Dieser dichter, mit seinem wahren namen Bertremiel, schrieb zu anfang des 13. jahrhunderts zwei umfangreiche werke, das „Miserere“[2]) und den „Romans de

[1]) Ed. cit. o. s. 64 anm. 1.

[2]) Li romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens ed. A. G. van Hamel, Paris 1885, 2 bde. (i. d. Bibl. Ec. H.-Ét. nr. 61 f.); den abschnitt über d. schminken siehe auch bei Karl Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français[3], Leipzig 1872, s. 342 f.

carité", die ihrem inhalte nach als ein mittelding zwischen bußpredigt und satire anzusehen sind. In dem ersten dieser beiden gedichte wendet sich unser autor auch an das schöne geschlecht und zieht besonders gegen seine sucht nach einem schönen äußeren zu felde. Er erklärt, daß er nicht weiß, was er von den frauen halten soll, die sich darüber beklagen, daß Gott ihnen keine schöne gesichtsfarbe gegeben hat, und die nun ihrerseits sich beim schminkenhändler ihre schönheit erkaufen und sich ihr gesicht bemalen, wie man etwa eine schüssel bemalt. Die alte und runzlige frau erneuert so die farbe, die das alter zerstört hat, und verkauft sich dann wieder als jung.

Wie durch diese gedanken, so erinnert der einsiedler auch weiter an Étienne de Fougères, wenn er nun ausführt, daß Gott eine solche frau nicht lieben kann. Aber auch sonst begegnet dieser gedanke nicht selten, und vor allen dingen wird er uns so noch in der provenzalischen literatur bei dem mönch von Montaudon wieder entgegentreten.

Unser autor also erklärt, daß eine frau, die schminke auf das werk Gottes tut, den Herrn nicht als den schöpfer anerkennt. Andererseits aber verzichtet sie damit auch auf die liebe Gottes; denn wie der töpfer seinen topf, so schafft auch der Herr jedes weib, wie es ihm gefällt. Wenn nun aber eine frau, sei sie weiß oder schwarz, sich schminkt, um ihre schönheit zu vergrößern, so entstellt sie damit des schöpfers werk, der nun diese maske nicht mehr lieben kann.

Schließlich mag noch an dieser stelle verwiesen werden auf ein kapitel „D'amistié qui vient par délit" aus dem in französischer sprache verfaßten „Livres dou tresor" (zw. 1262 und 1266) des Italieners Brunetto Latini.[1]) Hier erscheinen in bunter häufung eine ganze anzahl der uns schon von den mittelalterlichen gedichten her bekannten opfer weiblicher list und verschlagenheit wie Salomo, David, Simson, Aristoteles, Vergil und andere. Fast dieselbe zusammen-

[1]) Li livres dou trésor par Brunetto Latini, p. p. P. Chabaille, Paris 1863, Lib. II, Part. II, Chap. 89 (s. 43).

stellung weist ein epigramm auf, das jedoch wahrscheinlich bereits dem folgenden jahrhundert angehört.[1])

Doch die eben besprochenen französischen denkmäler frauenfeindlicher gesinnung und selbst die, oft recht derben, mittellateinischen misogynen dichtungen werden, was fülle und schärfe der schmähungen anbetrifft, vollständig in den schatten gedrängt von den geharnischten angriffen des Rosenromans[2]) gegen das schöne geschlecht.

Freilich haben wir hier, wie bekannt, wohl zwischen zwei deutlich voneinander getrennten teilen zu unterscheiden. Die ersten 4000 verse dieses umfangreichen werkes, die wohl zwischen 1225 und 1230 von Guillaume de Lorris verfaßt worden sind, enthalten auch nicht ein einziges abfälliges urteil über die frauen. Hier zeigt sich der dichter ganz im gegenteil als bewunderer des weiblichen geschlechtes, dessen gute seiten er unumwunden anerkennt. Er tadelt die falschen liebhaber und erklärt selbst, daß er sein werk zum lobe der frauen vollenden wollte. Das alles aber schlägt in das gerade gegenteil um, als er vierzig jahre nach seinem tode, etwa um 1280, in Jehan de Meung einen fortsetzer findet. Dieser autor führt zwar das werk in dem von Guillaume gelegten äußeren rahmen fort; aber der weg zur eroberung der rose ist doch für ihn lediglich das mittel, abhandlungen über die verschiedensten gegenstände untereinander zu verbinden. In viel höherem maße tritt hier das lehrhafte element in den vordergrund, und aus der allegorisch anmutigen dichtung des Guillaume de Lorris wird hier in den rund 19000 neuen versen eine von satirischem geiste stark durchtränkte realencyklopädie.

Während in dem ersten teile von einer satire nicht das geringste zu spüren ist, läßt Jehan de Meung seinem ironischen geiste freien lauf und verschont nichts mit seinem bitteren

---

[1]) Ib. s. 16 u. Romania bd. XV, s. 316; cf. Bulletin de la soc. des anc. textes, 1876, p. 129.

[2]) Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, ed Fr. Michel, Paris 1864, 2 bde.; do. accompagnée d'une traduction en vers par Pierre Marteau, 5 bde., Orleans 1878—80; vgl. Ernest Langlois, Origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1891 i. d. Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome, nr. 58.

spotte. Er ist, wie Langlois ausführt, gegenüber dem aristokraten Guillaume de Lorris der vertreter des dritten standes, der *„littérature satirique bourgeoise“*, und findet als solcher vor allen dingen vergnügen daran, die schwächen des adels in den staub zu ziehen und so auch seine pfeile gegen die vom adel so sehr verehrten weiber zu schleudern.

Jehan de Meung hat für seine heftigen weiberschmähungen, die in den folgenden jahrhunderten eine flut von verteidigungs- und gegenschriften zeitigten, vorzüglich fünf personen als sprachrohr benutzt, die Raison, den Ami und Jaloux, die Vieille und den Genius.

Von verhältnismäßig schwacher färbung noch sind die vorwürfe der dame Raison[1]) gegen die töchter Evas. Jehan de Meung läßt sie wieder zu Amant gehen und einen neuen versuch machen, diesen von dem bündnisse mit Amour abzubringen. Dame Raison hält so dem Amant eine lange predigt mit den üblichen abschweifungen auf alle möglichen nicht zum thema gehörigen gebiete. Sie glaubt ihrem ziele nahe zu kommen, wenn sie alle schattenseiten der liebe und damit indirekt auch die fehler der frau in breiter ausführung und unter nennung von beispielen vorträgt. Sie erklärt die „faux amants“ als die vernünftigsten männer und fordert alle auf, mit den frauen und ihrer liebe zu spielen, da es immerhin besser sei, sie zu täuschen als getäuscht zu werden.[2]) Dame Raison warnt weiter vor den weibern, die sich für geld hingeben und die den törichten mann glauben machen wollen, daß sie nur ihn lieben,[3]) und sie faßt alle warnungen vor der liebe schließlich in den satz zusammen:

> Car en l'Amor ou tu t'entrapes,
> Maint i perdent, bien dire l'os,
> Sens, tens, chastel, cors, ame et los.[4])

Aber Raison macht mit ihrem langen vortrage keineswegs den gewünschten eindruck auf den Amant. Dieser bleibt unerschütterlich in seinem bündnis mit Amour und streitet mit Raison über die verschiedensten dinge.

Schließlich verläßt Amant seine schlechte beraterin und wendet sich mit der bitte um hilfe an Ami, und während

[1]) Ed. Michel, bd. I, 139—240. [2]) Ib. s. 145.
[3]) Ib. s. 154. [4]) Ib. s. 156.

dame Raison recht milde in ihren angriffen auf die weiber gewesen war, wird dieser nun, besonders aber der von ihm eingeführte Jaloux, in seinen ausfällen gegen das schöne geschlecht allzu grob und unflätig. Es scheint, als wenn Jehan de Meung ganz besonderes gefallen daran gefunden hätte, diese beiden personen ihr schlechtes urteil über die töchter Evas fällen zu lassen; denn die weiberschmähungen dieser beiden sind unerschöpflich und erstrecken sich auf mehr als eintausend verse.

Zunächst hebt Ami nach längerer unterhaltung mit Amant mit seinen offenen übelreden an.[1]) Er wirft den frauen vor, daß sie um so unverschämter werden und um so mehr begehren, je mehr man sie liebt und ihnen zugetan ist. Als gewährsmann für diese behauptung weist Ami auf Juvenal, der von der Iberina berichtet, daß sie lieber ein auge verlieren als sich an einem manne genug sein lassen wollte.[2]) Er gibt dann freilich zu, daß nicht alle weiber gleich schlecht sind, aber schon kurz darauf gibt er den rat, nicht darauf zu bauen, durch kleine liebesgedichte sich die gunst einer frau zu erwerben.[3]) Nur eine wohlgefüllte und klingende börse kann einem gehör bei den weibern verschaffen; denn das herz aller weiber hängt am gelde. Nur in der grauen vorzeit, als man noch im walde selbst die nahrungsmittel suchte und als noch niemand eigentum besaß, sondern die erde das gemeingut aller menschen war, mag es auch echte und treue liebe gegeben haben.

Nach dieser kurzen abschweifung führt Ami den Jaloux ein und läßt ihn nun die schwersten anschuldigungen gegen das schöne geschlecht erheben.[4]) Jaloux macht seiner frau die heftigsten vorwürfe über ihre unbeständigkeit und über ihre sittenlosigkeit: geht er an die arbeit, so beginnt seine frau alsbald zu tanzen und wie eine sirene zu singen, um die jünglinge anzulocken, mit denen sie tändeln kann. Noch viel schlimmer treibt sie es mit ihrem koketten wesen,

[1]) Ed. Michel, bd. I, s. 275—278.

[2]) Ib. s. 275, vgl. Juv. Sat. VI, v. 53 sq.:

Unus Iberinae vir sufficit? Ocyus illud
Extorquebis, ut haec oculo contenta sit uno.

[3]) Ib. s. 277. [4]) Ib. s. 280—313.

wenn der mann nach Rom gegangen ist, um seine arbeit abzusetzen, und so hält diesen lediglich seine angeborene güte davon zurück, das weib zu züchtigen.[1]) Er sieht nicht recht ein, warum er nicht dem rate des Theophrast gefolgt ist, der weder eine schöne noch häßliche, weder eine arme noch reiche frau hatte heiraten wollen. Dieser wußte wohl, daß eine arme gattin eine beständige last sein würde wegen der sorge für ihre nahrung und kleidung, während eine reiche frau in ihrem maßlosen stolz auf ihren gatten mit verachtung herabsehen würde. Eine schöne frau andererseits ist der wunsch aller männer, und, von allen seiten umworben, wird sie nur zu leicht ihrem manne die treue brechen; die häßliche frau schließlich bemüht sich auf jede mögliche weise, allen männern zu gefallen, und ist deshalb auch jedem zu willen.[2])

Der eifersüchtige bemüht sich dann weiter zu beweisen, daß es keine tugendhaften weiber auf der welt gibt: Lucretia und Penelope selbst würden ihrem gatten die treue gebrochen haben, wenn nur die buhlen sich auf ihre verführung verstanden hätten. Aber, so fährt unser dichter fort, es gibt eben nicht einmal eine Lucretia mehr:

Ne Penelope nule en Grece, S'il iert qui les sëust requerre.
Ne prodefame nule en terre, Ainsinc le dient li paien ...[3])

und nicht weniger deutlich bricht unser autor an einer späteren stelle seines gedichtes über das gesamte schöne geschlecht den stab, wenn er mit Valerius Maximus die harten worte spricht:

Prodefame, par saint Denis,
Dont il est mains que de fenis.[4])

Es ist eben eine seltenheit, daß man ein gutes weib findet, es ist ebenso schwer anzutreffen wie der schwarze

[1]) Ed. Michel, bd. I, s. 281 ff.

[2]) Ib. s. 284—285, vv. 9310—9357; 287 sq., vv. 9412—9437.

[3]) Ib. s. 287; vgl. Valerius Rufino ne ducat uxorem, l. c. s. 27, anm. 2.

[4]) Ib. s. 288; vgl. Valerius VII: Optima femina, quae rarior est phoenice, amari non potest sine amaritudine metus.

schwan.[1]) Noch andere stellen als die oben angeführten entnimmt Jaloux dem briefe des Valerius Maximus,[2]) und auch die worte Juvenals an Postumus gibt er wieder.[3])

Recht eigentümlich ist der anlaß, der Jaloux auf die schmucksucht der weiber schimpfen läßt: er klagt nämlich darüber, daß er doch allzu wenig freude an den kostbaren kleidern und vielen spitzen und bändern seiner frau haben kann, da sie nachts abgelegt werden, am tage aber auch ein schönes gewand nicht über den schlechten inhalt hinwegzutäuschen vermag, was wohl freilich in der absicht der frauen liegt.[4])

Richtet aber eine frau ihre ganze sorgfalt auf äußeren putz und schmuck — und das tun fast alle —, so erklärt sie damit der keuschheit den krieg. Nicht einmal die klostermauern vermögen die sinnenlust der weiber zu zähmen. Nein, alle frauen schminken sich und putzen sich heraus, um dadurch die blicke der toren zu täuschen und die lüstlinge anzuziehen; freilich bedenken die weiber nicht, daß sie dadurch Gott beleidigen und sein werk als unzureichend hinstellen.[5])

Das schlimme aber ist, daß dieser putz, wie ich schon sagte, nicht um des gatten willen gemacht wird, sondern wegen der anderen männer. Dem eigenen manne gegenüber zeigt die frau stets ein trauriges und mürrisches gesicht, aber mit dem buhlen ist sie immer fröhlich und guter dinge.[6])

Doch, wie Juvenal sagt, ist die sinnenlust der weiber noch nicht ihr größter fehler. Viel schlimmer ist es, daß sie zu jeder freveltat bereit sind und ihren eigenen kindern mit eigener hand aus allerlei giften den todestrank mischen, und bei der klage über dieses laster bricht Jaloux dann in die berühmten verse aus:

---

[1]) Ed. Michel, bd. I, p. 289; vgl. Juv. Sat. VI, v. 165: Rara avis in terris, nigroque simillima cynco.

[2]) Ed. Michel, v. 9468—77, Val. Max. VIII; 9478—85, Val. Max. XXX; 9496—9509, Val. Max. XIV; 9941—9952, Val. Max. XXIV.

[3]) Ed. Michel, bd. I, s. 290; Juv. Sat. VI, 28—32.

[4]) Ib. s. 294 ff.

[5]) Ib. s. 299 sq.; vgl. u. a. oben, s. 91 i. Livre des Manières.

[6]) Ib. s. 302; vgl. oben, s. 90 i. Livre des Manières.

Toutes estes, serés ou futes,
De fait ou de volenté putes;
Et qui bien vous encercheroit,
Toutes putes vous trouveroit:[1])

Zur stütze dieser behauptung erzählt der autor dann die freveltat, die Dejanira an Herkules übte, und die überlistung des Simson durch die verschlagene Dalila. Schon vorher hat er uns die geschichte von Heloise und Abälard erzählt und diese frau als einzige von allen gelobt, weil sie den geliebten lange von der heirat abzubringen suchte (ed. Michel s. 291 f).

Je mehr Jaloux gegen das schöne geschlecht eifert, um so aufgeregter wird er auch, und nachdem er dann noch einmal ein langes klagelied angestimmt hat über die vielen goldenen ketten, über die ringe und edelsteine und über die kostbaren kleider, die seine frau trägt und erhobenen hauptes auf der straße spazieren führt, fällt er über seine frau her, prügelt sie nach allen regeln der kunst durch und hätte sie zweifellos zu tode geschlagen, wenn nicht die nachbarn sie seinen händen entrissen hätten.[2])

Doch die züchtigung nützt nicht das geringste. Das arge treiben der frau wird nun nur noch schlimmer; denn der arme mann hat nicht bedacht, wie viele schliche und listen jedes weib kennt, um sich zu verteidigen, aber auch um für jede kränkung rache zu nehmen. Am tage wie in der nacht immer muß er vor seiner frau auf der hut sein und befürchten, daß sie in ihrem unbändigen zorne, ehre und schande gleich gering achtend, ihm nach dem leben trachtet:

Qu'il est verités sans doutance,
Fame n'a point de conscience
Vers quanqu'el het, vers quanqu'el ame;
Valerius nëis la clame
Hardie et artificieuse,
Et trop a nuire estudieuse.[3])

Mit diesen worten tritt Jaloux seine rolle an Ami ab, der nun seinerseits einen neuen lobgesang auf das goldene zeitalter anstimmt, in dem man von einer heirat noch nichts wußte und jeder die gefährtin nahm, die ihm gefiel. Dabei bietet sich dann auch wieder reichliche gelegenheit zu den heftigsten

[1]) Ed. Michel, bd. I, s. 304 sq., vv. 9903—06; vgl. vv. 9891—9915 mit Juv. Sat. VI, 133—35.

[2]) Ib. s. 306—312.

[3]) Ib. s. 313, vv. 10165—10170; vgl. Valerius Ruf. XXIII: quod audax est ad omnia quae amat vel odit femina, et artificiosa cum nocere vult, quod semper est et frequenter; cum iuvare parat, obest.

angriffen gegen die bösen weiber, die dieses mal in die unterweisung, wie man sich die liebe einer frau erhalten kann, gekleidet erscheinen.[1])

Ami wiederholt bei dieser langen belehrung, die er dem Amant über diese kunst erteilt, eigentlich nur die ansicht des Jaloux. Er erklärt zunächst, daß jeder, der sich die liebe seiner frau erhalten will, seiner besseren hälfte immer ihren willen lassen muß und daß er sie vor allen dingen auch für das schlimmste vergehen nicht züchtigen darf. Wenig schmeichelhaft auch ist es für die frauen, wenn Ami nun erklärt, daß der arme ihnen demütig gegenüber treten muß, während der reiche ihnen jeden schimpf antun darf.[2])

Als ganz neu erscheint uns unter den klagen des Ami wohl der vorwurf der eifersucht, den er gegen das schöne geschlecht erhebt.[3]) Im allgemeinen nämlich wird diese eigenschaft als das monopol der männer angesehen, und nur sehr selten werden auch frauen dieses fehlers bezichtigt.

Mit Salomo erklärt Ami dann noch einmal das ganze weibliche geschlecht für verderbt,[4]) gibt Amant den rat, den weibern möglichst viele schmeicheleien zu sagen und sie dadurch an sich zu halten, und schließt seine schmähungen dann mit der behauptung, die schon alle anderen frauenfeinde vor ihm als feststehend angenommen hatten, daß den weibern, wie der katze die kunst des kratzens, alle fehler und gebrechen angeboren seien und daß man sich deshalb vergebens bemühen würde sie zu bessern.[5])

So hat Amant auch hier keine hilfe gefunden, und er wendet sich nun an Amour, der denn auch sofort seine barone das gefängnis des Bel-Accueil belagern läßt. Courtoisie und Largesse wissen die alte hüterin des Bel-Accueil für sich zu gewinnen, die ihrem schützlinge in anlehnung an die „Ars amandi" des Ovid ratschläge gibt, die eine neue unerschöpfliche fülle von schmähungen auf die frauen bilden.[6])

Die Vieille rät den weibern zunächst eindringlich, alles mögliche zu versuchen, um die liebhaber zu täuschen. Es

[1]) Hauptsächl. ed. Michel, bd. I, s. 319—331.
[2]) Ib. s. 324.
[3]) Ib. s. 325.
[4]) Ib. s. 328 sq.; vgl. Eccl. VII, 29, l. c.
[5]) Ib. s. 330.
[6]) Ib. s. 67—122; bes. s. 75 ff.

würde unverzeihliche torheit sein, wenn eine frau sich mit einem liebhaber begnügte.[1]) Nein, mit einer ganzen anzahl von buhlen muß sie sich beständig umgeben, und fehlt es ihr an äußeren reizen diese anzulocken, so muß sie der natur mit künstlichen mitteln unter die arme greifen, und je häßlicher sie ist, um so koketter muß sie sein. Wenn ihre eigenen haare infolge einer krankheit oder aus anderen gründen ausfallen, so soll sie sich die haare einer toten frau aneignen und diese tragen und die schönheit ihres kopfputzes noch durch gewaltige hörner aus bändern und spitzen vergrößern. Immer muß sie tausenderlei salben in ihrem zimmer haben, um sich zu schminken, und wenn sie schöne und weiße schultern hat, so muß sie diese zeigen, da nichts anderes so sehr die blicke der männer auf sich zieht; eine unschöne schulter aber muß durch das kleid verborgen werden. Noch viele andere weisungen gibt die Vieille, wie die weiber über ihre häßlichkeit hinwegtäuschen können.[2])

Sie kommt dann auch auf das benehmen der frauen und auf ihre falschheit und verschlagenheit zu sprechen und gibt einen uns längst bekannten gedanken wieder, wenn sie ausruft:

Tous jors ont eles lermes prestes. En tel guise cum eles veulent;
Toutes plorent et plorer seulent . . . . . .
Plor de fame n'est fors agait.[3])

Eigentümlich mutet den leser wohl die beschreibung der Vieille von dem benehmen der frau bei tische an, und es wirft ein grelles licht auf die neigungen der damaligen weiber zur schlemmerei, wenn sie davor warnt, nicht allzuviele stücke braten auf einem teller anzuhäufen und nicht immer einen ganzen becher wein auf einmal „die kehle herabzustürzen wie in einen reiterstiefel.“[4]) —

Schon gleich zu beginn ihrer unterweisung hatte Vieille erklärt, daß die frauen in der liebe wohl nehmen, aber nie geben dürften, und diesen rat führt sie jetzt weiter aus: sie

[1]) Ed. Michel, bd. II, s. 80. [2]) Ib. s. 84—86.
[3]) Ib. s. 87; vgl. u. a.: Rem. am. 689 sq.
[4]) Ib. s. 88.

Neve puellarum lacrimis moveare caveto:
Ut flerent, oculos erudiere suos.

ermahnt die frauen sich nie einem armen manne zu widmen, sondern ihre netze immer nur nach den reichen auszustellen. Haben sie aber einen reichen mann ins garn gelockt, so sollen sie ihn bis auf den letzten heller aussaugen und sich selbst bereichern, während er im elend stirbt:

Fole est qui son ami ne plume
Jusqu' a la derrenière plume.[1])

Aber dieses rupfen der liebhaber kann auf die verschiedenste weise geschehen, und auch das führt die Alte breit und umständlich aus und zeigt uns, wie das verschlagene und habgierige weib den törichten liebhaber nicht allein die kosten seiner kleidung bestreiten läßt, sondern auch die seiner mutter und seiner schwestern.[2])

So häuft die Alte weiter übelrede auf übelrede über die frauen. Wir hören hier wieder, was wir schon von Marbod von Rennes und anderen misogynen her wissen, daß die frau zwietracht unter die besten freunde sät, daß schon mancher durch sie schaden an leib und seele davongetragen hat und auch fernerhin davontragen wird,[2]) und daß man schließlich sich hüten muß, von einem weibe geschenke anzunehmen, denn, so meint unser autor:

Car dons de fame, a dire voir,
Ne sunt fors laz a decevoir;
Et contre sa nature peche
Fame qui de largesce a teche.[3])

Zur stütze ihrer behauptungen verweist die Vieille auf Philis, auf Jason und Medea, auf Dido, die sich um Aeneas willen den tod gab, und auf andere. Nach den zahllosen und bitteren pfeilen, die diese vier personen gegen die töchter der Eva abgeschossen haben, hält Jehan de Meung es erst einmal für nötig, seine behauptungen zu rechtfertigen und sich zu entschuldigen. Er erklärt mit heuchlerischen worten, daß er durchaus nichts böses von den frauen sagen wollte, denn das sei ein ding der unmöglichkeit. Ist er wirklich einmal ausfallend gegen das schöne geschlecht gewesen, so ist das nicht aus haß oder bosheit geschehen, sondern einzig und allein aus liebe zur wissenschaft. Überdies darf man nicht ihn selbst für die schmähungen verantwortlich machen, sondern

[1]) Ed. Michel, bd. II, s. 97. [2]) Ib. s. 97 ff. [3]) Ib. s. 119.

die ganze schuld fällt auf die antiken autoren, welche die sitten und die art der weiber nur zu gut kannten und sicher weder trunken noch töricht waren, als sie ihre bitteren klagen niederschrieben.[1])

Aber man sieht nur zu bald, wie wenig ernst es Jehan de Meung mit seiner entschuldigung ist; denn es dauert nicht lange, und so ergießt sich ein neuer hagel von geschossen über die wehrlosen weiber.

Wir werden in die werkstatt der Nature geführt[2]) und sehen, wie Nature bei ihrer arbeit schweren kummer über die bösen menschen im herzen trägt, die allein von allen ihren geschöpfen sich in fortwährenden gegensatz zu ihren gesetzen stellen. Sie schüttet ihr herz ihrem beichtvater und priester Genius aus, der sie auf jede weise zu trösten sucht und dabei dann auch ganz unvermittelt und unmotiviert eine last von übelreden auf das schöne geschlecht vom zaune bricht.[3]) Gerade diese vollständige unbegründetheit der weiberschmähungen an dieser stelle aber ist wohl ein deutlicher beweis dafür, wie sehr dem dichter dieser gegenstand am herzen liegt und welches behagen es ihm sicher bereitet hat, immer von neuem dieses heikle thema anzuschneiden.

Genius stützt sich in seinen angriffen zunächst auf Vergil und bezeichnet mit diesem das weiberherz als unbeständig und launenhaft.[4]) Zu Vergil gesellt sich Salomo als gewährsmann, der erklärt, daß es nichts bösartigeres gibt als die frau; kurz, das weib steckt voller laster, und in keinem gedichte lassen sich alle ihre schlechten sitten namhaft machen. Keinem weibe darf man ein geheimnis anvertrauen, da es alles sofort ausplaudert, selbst wenn es dadurch in die größte gefahr gerät. Um diese warnung zu begründen, erzählt Genius dann das schicksal eines mannes, der seiner frau seine verborgensten gedanken anvertraut, sich dadurch aber ganz in ihre gewalt begeben hatte, und knüpft daran dann von neuem die aufforderung, beständig vor dieser verderbenbringenden schlange zu fliehen:

[1]) Ed. Michel, bd. II, s. 142—148. [2]) Ib. s. 179—315.
[3]) Ib. s. 181—194.
[4]) Ib. s. 181 f, vv. 17262—65; cf. Vergil, Aen. IV. 569 f. Varium et mutabile semper femina.

Enfans qui coilliés les floretes,
Et les freses fresches et netes,
Ci gist li frois serpens en l'erbe;
Fuiés, enfans, car il enherbe
Et empoisone et envenime.
Tout home qui de li s'aprime.
. . . . . .
Qu'el mort et point en traïson
Quanqu'el ataint, sens garison.[1])

Genius will durchaus nicht verbieten, wie er sagt, um die gunst der frau zu werben, aber man soll nie soweit gehen, daß man, um ihr zu gefallen, ihr etwa ein geheimnis anvertraut; denn es könnte einem sehr leicht ebenso ergehen wie dem weisen könige Salomo und dem Simson.[2])

Zu dem vorwurf der klatschsucht der weiber gesellt Genius die klage über die weibliche verlogenheit, über ihre bereitwilligkeit zum eidschwur und über dieses oder jenes andere gebrechen, sodaß schließlich auch sein beichtkind von der schlechtigkeit der frauen überzeugt ist und nun gar selbst noch manches an ihnen auszusetzen hat:

Trop ont fames en lor corages
Et soutilités et malices:
Qui ce ne set, fox est et nices,
N'onc de ce ne les excuson.
Plus hardiement que nus hon
Certainement jurent et mentent,
Meïsmement quant el se sentent
De quelque forfait encolpees.[3])

Mit diesen worten der Nature erreichen die angriffe auf das schöne geschlecht, wenn man von noch zerstreut sich findenden schmähungen absehen will, ihr ende.

Wir sehen, die liste der fehler und verbrechen, die Jehan de Meung auf das konto der Evastöchter setzt, ist schier unendlich, und es fehlt auf ihr wohl keiner der vorwürfe, die andere weiberhasser vor und nach ihm in prosa oder vers gegen das schöne geschlecht erhoben haben. Unser dichter scheint also in der tat ein recht pessimistischer weiberfeind gewesen zu sein, der jede hoffnung auf die güte der frauen aufgegeben hat; denn wenn er auch gelegentlich erklärt, daß er die guten frauen von seinem tadel ausnehmen will, so zeigt er doch, wie alle anderen weiberverächter, wie sehr diese worte geheuchelt sind und wie wenig er überhaupt darauf baut, eine fehlerlose frau zu finden. Auch seine bitte um

[1]) Ed. Michel, bd. II, s. 190; zu vv. 17523—53 vgl. Vergil, Bucolica, eclog. III, v. 92 f.
[2]) Ib. s. 193.
[3]) Ib. s. 236.

entschuldigung für die grobheit der schmähungen wird man, wie ich schon sagte, nicht ernst nehmen dürfen.

Was nun den ursprung alles dessen angeht, was unser autor, der übrigens mit derselben schärfe des spottes und der ironie auch gegen die geistlichkeit, gegen den adel und selbst gegen den könig in den kampf zieht,[1]) gegen das schöne geschlecht vorzubringen weiß, so sind wir da in der glücklichen lage, daß er in reiner sucht mit seiner gelehrsamkeit zu prunken uns nicht selten selbst fingerzeige gibt.

Er zitiert oft die Heilige Schrift, vor allen dingen den Ecclesiasticus und die Proverbia Salomonis, recht gut ist er auch mit den weiberschmähungen des Ovid und besonders des Juvenal vertraut, den traktat des Theophrast gegen die heirat zitiert er aus dem Polycraticus des Johannes von Salisbury,[2]) und nicht weniger als aus diesem hat er seine gedanken aus der pseudo-valerianischen epistel über die zwecklosigkeit der ehe geschöpft. Zu dem ansehen dieser männer gesellt sich das des Vergil und anderer dichter des altertums, die zu nennen zu weit führen würde.[3])

Mehr freilich als bei den antiken dichtern dürfte unser autor bei den mittelalterlichen frauenfeinden in die schule gegangen sein. Hier ist wohl zunächst das buch des Andreas capellanus zu nennen, das manche anklänge an die weiberschmähungen Clopinels enthält, welches aber auch ganz äußerlich dem Rosenroman dadurch ähnelt, daß hier wie dort auf die lobpreisungen der weiber ebenso bittere angriffe auf sie folgen; aber auch die vielen anderen lateinischen traktate eines Alexander Neckam, eines Andreas Fieschi und anderer weiberfeinde könnten Jehan de Meung bekannt gewesen sein.

Zu den lateinischen traktaten gesellt sich dann die unerschöpfliche menge der noch zu besprechenden, meist anonymen kleinen gedichte in französischer sprache, aus denen sich recht häufig parallelstellen zu den schmähungen Clopinels anführen ließen. Doch da dieselben gedanken in derselben oder in ähnlicher gestalt nicht selten in einer ganzen an-

[1]) Vgl. u. a. ed. Michel, bd. II, s. 241, s. 271, s. 296.
[2]) Polycraticus VIII, 11.
[3]) Vgl. E. Langlois, Origines et sources du R. d. l. R., s. oben s. 90.

zahl von gedichten wiederkehren, so würde sich irgendein abhängigkeitsverhältnis des Rosenromans von einzelnen dieser werke kaum aufstellen lassen, und es wäre deshalb müßig, näher auf diese übereinstimmungen einzugehen: auch Clopinels quellen liegen in der gesamten misogynen dichtung des mittelalters. Nicht zum wenigsten aber ist es auch bei Jehan de Meung, was noch einmal betont werden mag, die erfahrung und eigene anschauung, die eine so beredte sprache führt.

Die schärfe und ungeheure fülle der schmähungen, die unser autor auf das schöne geschlecht gehäuft hatte, konnte nicht verfehlen, eine stattliche zahl von verteidigern weiblicher ehre auf den plan zu rufen, und unter ihnen erschien dann bald in Christine de Pisan auch eine vertreterin des eigenen geschlechts, die den befleckten schild wieder rein waschen sollte; auf den an sie anknüpfenden streit werde ich noch zurückkommen.

## b) Selbständige frauenfeindliche Dichtungen in der altfranzösischen Literatur.

### α) Misogyne Dichtungen allgemeinen Charakters.

Während in der mittellateinischen literatur die bedeutendsten denkmäler des misogynismus einen bestandteil der großen moralasketischen lehrgedichte bilden, ruht in der französischen dichtung die hauptbedeutung mehr auf den selbständigen werken. Meist handelt es sich hier um die kurzen, größtenteils anonymen dits, einer gattung, die von haus aus mehr moralisch-belehrenden charakter trug, die dann aber auch in das gebiet der satire übergriff und so wie gegen manches andere auch gegen das schöne geschlecht in den kampf zog. Der literarische wert vieler dieser dichtungen ist, wie man sich denken kann, äußerst gering; doch zeichnen sich viele von ihnen andererseits durch schärfe des witzes und feinheit der ironie aus. Die verfasser, wohl zum größeren teile spielleute, gehen ja darauf aus, die Evas-

töchter möglichst wenig begehrenswert und recht abschreckend darzustellen, und, um das zu erreichen, müssen sie ihnen eben in der sprache der *vilains mots*, von der die höfischen menestrels sich ängstlich freihielten, die schlechtesten prädikate beilegen.

Die größere anzahl dieser gedichte beschäftigt sich mit den fehlern und gebrechen des schönen geschlechtes im allgemeinen; doch findet sich im gegensatze zur mittellateinischen dichtung in der französischen literatur manches werk, in dessen mittelpunkt eine ganz bestimmte schwäche der frauen steht, die nun in allen ihren äußerungen mit mehr oder minder großer ausführlichkeit ausgemalt und bespöttelt wird.

Noch in das letzte jahrzehnt des 12. jahrhunderts wohl muß eine satire auf das schöne geschlecht gesetzt werden, die vor allen anderen werken dieser gattung unser ganzes interesse durch die noch unbekannte form in anspruch nimmt: dieses gedicht nämlich, „Evangile aux femmes",[1]) besteht aus vierzeiligen alexandrinerstrophen, von denen die ersten drei zeilen immer ein loblied auf das schöne geschlecht singen, während die vierte zeile dieses lob dann durch einen mehr oder minder gut gelungenen vergleich oder spruch ebenso schnell wieder in das gerade gegenteil verkehrt.

Den verfasser dieses frauenevangeliums kennen wir nicht. Man hat oft auf Marie de France als auf die dichterin verwiesen, da eine lesart der satire ihren namen trägt; aber wie von dieser ansicht, so ist man auch wieder davon abgekommen, es einem der späteren interpolatoren, Jehan Durpain, und anderen zuzuschreiben. Der streit über die verfasserschaft, an dem sich vorzüglich Constans und Mall beteiligt haben, ist noch heute nicht zum abschluß gelangt; der rahmen meiner arbeit gestattet mir jedoch nicht, näher auf diese frage einzugehen. Ich kann hier nur verweisen auf die schriften von Keidel und Cohn, in denen man alles nötige material findet, will jedoch noch daran erinnern, daß neuerdings P. Meyer zwei neue handschriften veröffentlicht hat,

[1]) George Keidel, Romance and other studies I. The Evangile aux Femmes, Baltimore 1895; M. Georg Cohn: Arch. für das Stud. der neu. Spr. u. Lit. XCVIII (1897) s. 182ff; vgl. Hist. litt, bd. XXIII, s. 246.

deren eine aus dem 15. jahrhundert stammt und 24 strophen umfaßt, während die andere noch dem vorhergehenden jahrhundert angehört und Jehan Durpain als verfasser nennt.[1])

Wie wegen des ironischen lobes auf die weiber, so ist die satire vor allen dingen auch interessant als typisches beispiel jener gedichte, die in den händen der umherziehenden spielleute eine erweiterung erfuhren. Diese dichter waren ja in ihrem verdienst ganz auf die gunst des publikums angewiesen, und diese konnten sie sich eben nur dadurch erhalten, daß sie ihren hörern möglichst immer etwas neues brachten, wenn sie dabei auch ein altes, längst bekanntes gedicht nur umformten und erweiterten. So mag auch unsere satire ursprünglich nur nicht viel mehr als zehn strophen gehabt haben; durch mannigfache erweiterungen aber, die sich bei der ganzen anlage des gedichtes nur zu leicht vornehmen ließen und die auch wohl einem dichter von noch so geringer begabung leicht möglich waren, erreichte das gedicht in einer handschrift wohl gar einen umfang von nahezu 50 strophen.

In der von Keidel veröffentlichten handschrift A,[2]) die mit ihren 33 strophen dem ende des 13. jahrhunderts angehört, fordert der dichter zunächst alle, die ein reines und frommes leben führen wollen, auf, an die frauen zu glauben und sich in allem auf sie zu verlassen, denn, so sagt er:

> Car par eles sera sa ame saintefie,
> Ausi certains en soit com cho qui est n'est mie (str. 1).

Ihre tugend und anmut muß jeder bewundern; tadel und züchtigung kann man ihnen ebensogut zu teil werden lassen, wie man das meer mit einem siebe würde ausschöpfen können. Wenn ein mann nur auf sie seine ganze liebe richtet, so wird es ihm immer gut gehen; denn die frau ist eine arzenei, die heilung von allen leiden bringt und ebenso sicher den mann erhält, wie eine hand voll hede in einem glühenden ofen unversehrt bleibt. Dazu ist das weib klug und weiß sich wohl zu beraten, wie der schmetterling, der blindlings in die brennende kerze fliegt und sich die flügel versengt. Nur wenigen männern ist es vergönnt, die ganze güte des weib-

[1]) Romania, bd. XXXVI, s. 1 ff.
[2]) Keidel, ed. c., s. 35—44.

lichen charakters zu erkennen; denn demütig ist das weib wie die asche, unter der glühendes feuer liegt, und gerade den stürzt es am liebsten ins verderben, der am sichersten auf es baut. Niemand auch vermag die große treue der weiber zu erkennen, die in ihrer verschlagenheit dem labyrinthe gleichen, in das wohl jeder hinein, niemand aber wieder hinauszufinden vermag.

Man darf keinesfalls die weiber schmähen, die weise und voller höflichkeit sind; sondern man muß immer auf sie bauen, wie ein hirte auf den wolf, der ein vieh seiner herde zerrissen hat. Stets wird man sich mit ebenso großer sicherheit unter dem schönen geschlechte bewegen können, wie man ungefährdet durch ein feuer gehen kann, und ebenso ruhig und furchtlos kann man mit den Evastöchtern fröhlich und guter dinge sein, wie ein umhertreiben auf dem meere in einem schiffe ohne mast nicht mit der geringsten gefahr verbunden ist.

Auch die größten geheimnisse kann man sorglos den weibern anvertrauen, denn, so meint unser dichter:

> Je voi III biens en feme, qui molt font a loer;
> Humles sont et estables, seüres en parler;
> De riens que on lor die, ne se puet nus douter,
> Nient plus que s'il estoit en·i·panier en mer (str. 15).

So wird noch manche andere gute eigenschaft dem weiblichen geschlechte in dieser lesart unserer satire nachgerühmt, um dann freilich immer ebenso schnell wieder durch den diesbezüglichen vergleich aufgehoben zu werden. Doch finden sich gerade unter den letzten strophen dieser fassung auch einige, die lediglich offenen tadel gegen die weiber vorbringen und deshalb wohl kaum dem original angehört haben. Freilich fehlt es auch hier wieder nicht an einigen wohlgelungenen vergleichen, so z. b. wenn der dichter meint, daß man sich die freundschaft einer frau ebenso lange bewahren kann, wie ein stück eis im sommer, oder daß man bei ihnen ebenso viel trost und hilfe finden kann, wie bei einer schlange, die im verrat tötet.

In einer anderen strophe, die in dieser fassung fehlt, sich aber in einer handschrift aus der mitte des 14. jahrhunderts

findet, wird die frau als stütze des mannes bezeichnet, die allen bedürftigen gerne hilft und dem manne in demselben maße zum heile gereicht, wie dem vogel die leimrute:

C'est merveille de fame, c'onques tels ne fu;
De bien fere et de dire a toz jors l'arc tendu;
Disetens de conseil sont par els secoru,
Autant comme oiselet quant sont pris a le glu.[1])

Noch mancher andere treffende vergleich aus anderen handschriften verdiente an dieser stelle wegen seiner beißenden schärfe und feinen ironie erwähnung; vieles freilich, und vorzüglich wohl das werk späterer kopisten, ist abgeschmackt und mancher vergleich vollständig mißlungen.

Wie wir sehen, finden wir unter den schmähungen selbst originelle gedanken faßt garnicht. Sie decken sich vielmehr völlig mit dem, was uns von anderen frauenfeindlichen dichtern aus früherer oder späterer zeit bekannt ist; nur mit wenigen anderen dichtern dagegen hat unser autor gemein, daß er sich von der beibringung von beispielen ganz freihält.

Als vollständig neu und unbekannt tritt uns hier, wie ich schon oben betonte, nur die form, in welche die angriffe auf die weiber gekleidet erscheinen, entgegen, und darin gibt sich allerdings ein autor zu erkennen, dem es zweifellos nicht an geist und geschicklichkeit gefehlt hat.

Ungefähr gleichaltrig mit diesem populären frauenevangelium wird das selbstgespräch eines jerusalempilgers sein, das der herausgeber unter dem titel „Couplets sur le mariage“[2]) abdruckt. Das gedicht ist gegen das ende des 13. jahrhunderts von einem englischen schreiber aufgezeichnet worden; es ist jedoch das werk eines Franzosen und dürfte wohl, wie der herausgeber auf grund von angaben im gedichte selbst nachweist, seiner entstehungszeit nach noch vor das jahr 1187 fallen.

Der autor macht hier in 14 einreimigen strophen von verschiedener anzahl von achtsilbnern die gründe geltend, die ihm für und wider die ehe zu sprechen scheinen, und gießt dabei die schale seines spottes über die weiber aus. Er gibt

[1]) Keidel, ed. c. Hs. B., s. 45—49, str. XIV.
[2]) P. Meyer, Romania bd. 26, s. 91—95.

sich zunächst als jerusalempilger zu erkennen, der den patriarchen von Jerusalem auf dem Calvarienberge predigen gehört und absolution für alle seine sünden empfangen hat. Zwischen zwei übeln soll er sich nun entscheiden: entweder fällt er wieder in sein früheres leben zurück, das in der tat recht sittenlos gewesen sein muß, oder aber — und das übel ist nicht geringer — er muß sich eine frau nehmen. Einerseits hat er gelesen, daß man an einem guten weibe ruhe und frieden finden kann, daß es gut und vermögen vergrößern hilft und daß überdies die Heilige Schrift die heirat wohl billigt. Aber andererseits fürchtet er doch viel mehr von den weibern betrogen zu werden, die gerade den hintergehen, der sie am liebsten hat. Er bezeichnet das weib als heftig brennende krankheit und vergleicht es seinem panzer, unter dessen druck er lange zeit geseufzt hat.

Er weiß wohl, daß die frau zur bestellung von haus und hof unentbehrlich ist, aber dennoch will er „um alles gold Schottlands" sich nicht zur heirat entschließen:

Taunt sei de queu pé ele cloce:
Tut tens i a u gille u boce
Ke sages fet ki s'en escloce.
Car nul sarmun d'esvesche od croce
Ne i pot valoir une buloce. (str. IX.)

Überdies aber ist er nur ein armer sünder, und wenn ein so tapferer mann wie Simson, ein so schöner wie Absalon, ein so weiser wie Salomon, wenn schließlich der Kaiser Konstantin nicht gegen die weiber haben aufkommen können, wie viel mehr wird dann er ein opfer weiblicher list und verschlagenheit werden. So schwankt der pilger hin und her, und wenn er sich nach reiflicher überlegung des für und des wider doch noch zur heirat entschließt, so geschieht das aus gründen, die nicht gerade für einen hohen wert des schönen geschlechtes sprechen: nur die hoffnung auf gutes essen und trinken läßt ihn sich schließlich zur ehe entscheiden.

Wie man sieht, ist das thema dieses gedichtes, das von dem verfasser mit feinem humor behandelt wird, sehr ähnlich dem der bekannten diatribe gegen die ehe „De conjuge non ducenda,"[1]) ohne daß jedoch diese ähnlichkeit einen schluß auf irgendeine nähere beziehung zuläßt; auch ist ja das resultat,

[1]) S. o., s. 36.

zu dem die beiden ehelustigen auf grund ihrer betrachtung gelangen, ein durchaus verschiedenes: der Jerusalempilger entschließt sich zur ehe, während der andere heiratslustige von den drei sendboten Gottes mit erfolg vor dem betreten des dornenreichen pfades gewarnt wird. —

Die mehrzahl der bisher besprochenen gedichte gegen die frauen gehört noch dem 12. jahrhundert an; sie werden jedoch erst legion, wenn wir in das 13. jahrhundert hinabgehen und zwar besonders in die zweite hälfte dieses zeitraumes. Freilich werden die gedichte mit der zeit immer flacher und wertloser, ihr ausdruck immer unflätiger und gröber, und es sind alles nur alte gedanken in obscönerer form. In dem maße eben wie die vormachtstellung der frau durch das lehnswesen und die dadurch bedingte häufige abwesenheit des mannes vom schloß und durch den minnedienst wuchs, ward auch die zahl der dichter immer größer, welche die geringe berechtigung dieser lobpreisungen einsahen und die nun ihrerseits in möglichst derber weise die schattenseiten des gelobten geschlechtes darzulegen suchten. —

Der vierzeiler ist im mittelalter eine sehr beliebte form für moralische und satirische abhandlungen: in ihm war die diatribe gegen die ehe geschrieben worden, Etienne de Fougères hatte sich seiner in seinem „Buch der sitten" bedient, und auch der autor des frauenevangeliums hatte diese form angewandt; in derselben form schließlich erscheint auch in der mitte des 13. jahrhunderts in dem „Chastie-Musart"[1]) eines der umfangreichsten denkmäler des misogynismus in der altfranzösischen literatur.

Über den autor dieser im mittelalter äußerst populären dichtung sind wir vollständig im unklaren, da unser dichter es nicht für zweckmäßig gehalten hat, die schmähungen mit seinem namen zu decken. Wir wissen nicht einmal, ob wir

---

[1]) Ed. Achille Jubinal, Œuvres complètes de Rutebuef, bd. II, Paris 1839, s. 478—89. P. Meyer: Romania bd. XV, s. 603—610. Keller, Romwart, s. 145 (e. teil); vgl. Tobler, Zeitschrift für rom. Philologie, bd. IX (1885), s. 329—31. — Über d. Hss. ib. u. Achille Jubinal, Nouveau Recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites . ., bd. II, Paris 1842, s. 423; Nätebus, Die nichtlyrischen strophenformen d. altfrz., s. 69.

einen geistlichen oder laien vor uns haben; doch scheint mir der ganze charakter des gedichtes und vielleicht auch die gute kenntnis des frauenherzens, die unser dichter sich in dem umgange mit dem schönen geschlechte angeeignet hat, dafür zu sprechen, daß der dichter zu jenen fahrenden spielleuten gehörte, die ihre gedichte von Frankreich aus in aller herren länder trugen, und daß er als solcher seine satire selbst nach Italien gebracht hat, wo wir ihre spuren in einem umfangreichen werke wieder antreffen werden.

Es handelt sich in den 84 einreimigen strophen dieser satire, die aus je vier alexandrinern bestehen, wie die „Histoire littéraire" dazu bemerkt, um ein *„avertissement à la folle jeunesse pour les prémunir contre les dangers de la vie"* (bd. XXIII, s. 241).

Ein recht bezeichnendes licht auf den ganzen charakter dieser weiberschmähungen und auf das vergnügen der satiriker, immer wieder dieses thema anzuschneiden, wirft die freude unseres dichters darüber, daß er als armer teufel eine übelrede nach der anderen auf die töchter Evas glaubt häufen zu dürfen, während ein reicher immer fürchten muß, hab' und gut durch ein zu hartes wort zu verlieren. So will auch er denn offen und frei seine meinung zum ausdruck bringen, die er sich von dem schönen geschlechte in langer erfahrung und beobachtung angeeignet hat, und alsbald hebt er mit seinen schmähungen an:

Ge di que cil sont fol qui d'amer s'entremetent:
Assez en voi de çax qui por amer s'endestent.
Celes prennent sanz rendre qui les musars abestent,
Por ce tieng ge por fols cil qui le lor i metent.[1])

Er vergleicht den mann, der einer frau seine ganze liebe schenkt, in seinem nutzlosen handeln dem ritter, der auf eine strohpuppe schlägt und beständig unversehrt dabei bleibt, und nennt ihn töricht, weil — ein gedanke fast aller anderen frauenfeinde — das weib doch gerade durch ihre list den zurückweist, der ihr am meisten liebe zuwendet, während sie dem, welcher sie beschimpft oder gar schlägt, ihr ganzes herz

[1]) Jubinal, ed. cit., s. 479.

schenkt. Gut, liebe und ehre gehen durch das weib zugrunde,[1]) das als tier von wenig klugheit aber desto größerem stolze bezeichnet wird. In ihrer güte und in ihrem verstande gleicht die frau einem gewissen weine von sehr schlechter qualität, und in ihrer unbezähmbaren sinnenlust ist es ihr ganz gleich, ob sie einem ritter oder einem bauern zu willen ist.

Ganz vorzüglich wendet der autor dieser „Torengeißel" sich gegen die habgier und verkäuflichkeit der frauen: nicht um die liebe des mannes ist es dem weibe zu tun, sondern nur um seine gefüllte börse, und sieht es, daß bei einem manne nur das geringste zu rauben ist, so legt es alsbald seine verräterischen netze aus. Wenn die frau böses tut, so handelt sie nur, wie ihre natur es fordert;[2]) denn ihre list und verschlagenheit, ihre neigung zu lug und trug, ihr verlangen nach geld und geschenken sind ihr angeboren.

Die bitteren worte, die im Rosenroman die Vieille über dieses letzte laster der frauen gesprochen hat, finden schon hier nicht minder heftige vorgänger in den folgenden versen unseres satirikers:

> Quant ele trueve a sucier, sachiez, por nule paine,
> Ele ne lairoit l'ome devant qu'ele fust plaine.
> Feme sens et sustance trait d'ome debonnaire;
> Cote, sercot et chape, peliçon, robe vaire,
> Garnison a l'ostel, deniers as despens faire,
> Ja fame ni laira chose qu'el en puist traire.[3])

Ja, mit keule oder hacke will unser autor die weiber töten, die um geld ihren körper verkaufen und die ihm nicht mehr wert sind als der schwanz eines alten adlers oder ochsen. Mag ein mann noch so häßlich sein, mag er vom aussatz befallen und mit geschwülsten bedeckt sein, mag er ein landstreicher oder ein *„camus puant"* sein, immer wird er, wenn er nur geld und geschenke zu geben vermag, bei den weibern

---

[1]) Vgl. die vielen sprüche:

> Sunt tria gaudia, pax, sapientia, copia rerum,
> Hec tria diruit, hec tria destruit ars mulierum (Nov. Car. s. 22) u. a.

[2]) Vgl. v. 20 der satire Arbore sub quadam: Femina quae non est fallax, haec femina non est, l. c. s. 47.

[3]) Jubinal, ed cit., str. 29 sq; vgl. Rosenroman, l. c., s. 98.

ein geneigtes ohr finden.[1]) Noch recht lange verweilt unser autor bei diesem gemeinplatz von der verkäuflichkeit der weiber, und je mehr er sich über diesen gegenstand ergeht, um so härter und grausamer wird er in seinen vorwürfen:

> Ne li chaut qui la fiere ou de cul ou de pointe,
> Ou qu'il li doint deniers, ou robe, ou courte pointe.
> . . . . . .
> Qu'ele bee au gaaig, ne li chaut qui la fiere[2])

Wenn man dem weibe nur einen goldbetreßten hut, kostbare ohrringe, schleier, ein seidenes brusttuch oder andere geschenke zukommen läßt, so, meint unser dichter recht drastisch: *Ne li chalt desoz qui el se jise souvine;*[3]) auch begeht sie alsdann furchtlos die ruchlosesten taten. Das schlimmste aber ist — und auch darin ist unser autor sich mit Étienne de Fougères und anderen misogynen einig —, daß gerade die reichen weiber es in dieser hinsicht am ärgsten treiben. Einer armen frau will unser dichter es wohl nachsehen, wenn sie ihre tugend für geld preisgibt; aber bei den reichen frauen findet er dieses laster unverzeihlich, und er möchte sie deshalb alle zur stadt hinausjagen, wie man es wohl früher zu tun pflegte, als die zahl der bordelle noch weit geringer war als die der wohnhäuser und nicht umgekehrt wie zu seiner zeit.

Verräterisch, elend, stolz, grausam und treulos ist das herz und die gesinnung der weiber, welche die männer mit leimrute und haken fangen und ihnen mit einem kuß den untergang bereiten.

Wie die verkäuflichkeit der weiber, so nimmt unser autor vorzüglich auch die unbeständigkeit der Evastöchter zur zielscheibe seines spottes, und er vergleicht sie darin einem fische in der Loire. Er schildert, wie die frau klagt und weint, um ihren mann zu täuschen, und wie sie dann in

---

[1]) Vgl. Sitzungsber. d. bayr. Akad., bd. III, 1873, s. 707, op. c. s. 42, und Wattenbach XXX, 123:

> Attribuens munus si tunc accesserit unus,
> Turpis vel luscus vel toto corpore fuscus,
> Hunc tibi preponet, si plurima munera donet.

[2]) Jubinal, str. 35 u. 39.

[3]) Ib. str. 41.

ganz kurzer zeit wieder versöhnt ist, und er zeigt uns weiter mit vielen anderen frauenfeindlichen dichtern, daß man weibertränen nicht trauen darf:

Mult est fox qui en fames a son coraige mis;
Plus fox est se il prent itex femes en pris.
Feme a muant coraige: or pleure, or fait i. ris;
Ses elz a a plorer trestoz duiz et apris. (str. 74.)[1])

Auch den gemeinplatz von der putzsucht der weiber läßt unser anonymus nicht unberührt; doch geht er viel schneller darüber hinweg als die meisten seiner vorgänger auf diesem gebiete, und den vorwurf des schminkens erspart er den weibern ganz.

Schon bei Marbod von Rennes und anderen frauenfeinden hatten wir gelegentlich vergleiche zwischen der frau und dem tiere angetroffen; doch waren diese größtenteils nicht über den vergleich mit einer schlange oder einem drachen hinausgekommen, erst Jehan de Meung hatte andere parallelen wie z. b. zwischen frau und katze aufgestellt. Der letzte vergleich nun findet sich schon vor Jehan de Meung[2]) mit anderen zusammen in unserer satire, wo er auch näher begründet wird:

Feme sanble iij · choses: louve, goupille et chate.
Louve, goupille et chate sont iij · bestes de proie:
Chate cherche, goupil gaite, louve ravit et proie.[3])

Weiter vergleicht unser dichter dann die frau mit einem wirtshause, das alle gäste mit freundlichen worten aufnimmt, sie dann aber in kurzer zeit teuer bezahlen läßt und alsbald mit fußtritten hinauswirft.

Von der anführung von beispielen hält unser autor sich merkwürdigerweise ganz frei; nur die sünde der Eva läßt auch er sich nicht entgehen.

---

[1]) Vgl. Rem. Am., l. c. s. 97, anm. 3; dortselbst ähnl. tadel i. Rosenroman.

[2]) Ed. Michel, bd. I, s. 330.

[3]) Jubinal, str. 68, 69; d. vergleich mit d. wölfin hat auch Bernardus Morlanensis, ed Wright, s. 58: Non lupa nequior hac, quia parcior impetus ejus; d. vergleich mit d. fuchse hat das Evangile aux Femmes: Keidel, ed. c., s. 42, str. 26: Femme est comme goupille preste ades a dechoiure.

Nach allen diesen vorwürfen gegen das schöne geschlecht scheint unseren dichter die reue zu packen, und er erklärt nun, freilich etwas zu spät um den leser noch an der aufrichtigkeit seines widerrufs glauben zu lassen, daß nicht die ganze zunft der weiber schlecht ist, sondern daß es auch gute frauen gibt, die ihrem herrn gerne und treu dienen. Er erinnert an Maria Magdalena, die Jesus die füße wusch, und an die Jungfrau Maria, von der Gott seinen sohn zu nehmen beliebte, und er verlangt deshalb, daß man dem schönen geschlecht mit ehrfurcht entgegentritt und gar für die sünderinnen zu Gott betet.

Wir sehen also auch bei diesem autor wieder dieselben schmähungen, die in gleicher oder anderer form die misogynen dichter vor und nach ihm gegen das schöne geschlecht vorgebracht haben. In fußnoten habe ich auf einige parallelstellen zu anderen gedichten verwiesen, womit freilich keineswegs eine bekanntschaft unseres satirikers mit dem betreffenden gedichte behauptet werden soll, denn ähnliche stellen ließen sich auch noch aus mancher anderen satire anführen: auch unser dichter wiederholt eben nur die gedanken seiner vorgänger. Originell ist er jedoch in manchen seiner recht treffenden vergleiche und zum teil auch in denen, die er zwischen der frau und einzelnen tieren anstellt. Die letzten erscheinen noch um mehrere vergleiche vermehrt und wohl auch weiter ausgeführt in anderen handschriften [1]) und erinnern dadurch nur noch mehr an den „Frauenspiegel“ des Semonides von Amorgos. Diese übereinstimmung ist sicher nur zufällig; denn bei der mangelhaften kenntnis des Griechischen im mittelalter wird auch unser autor dieses werk des griechischen altertums kaum gekannt haben. Es liegt immerhin nahe, an klassisch-lateinische vermittlung zu denken. Aber unser autor wird, wie mit dem ganzen gedichte, so auch gerade mit diesen vergleichen auf dem boden volkstümlicher überlieferung stehen und seine weisheit aus dem volksmunde geschöpft haben; ist es doch in diesem z. b. noch heute ein beliebter gemeinplatz, die frau in ihrer falschheit der katze

[1]) Cf. Tobler, o. c., s. 329, str. 43 u. s. 330, str. 7.

zu vergleichen und von einem listigen menschen als von einem fuchs zu sprechen.

Noch schwieriger als bei dieser satire aber wird es bei den meist kürzeren dits, auf bestimmte werke als auf ihre quellen zu verweisen. Auch sie stehen wohl zum großen teile auf eigenen füßen und sind aus dem volksmunde herausgewachsen, und auch ihre verfasser schöpfen, wie man es wohl auch für den autor des „Chastie-musart" nachweisen könnte, mit vollen händen aus der spruchweisheit des volkes. Sehr erschwert wird die untersuchung über die abhängigkeit dieser einzelnen satiren von einander ja auch dadurch, daß eine genaue zeitliche fixierung wohl bei keiner von ihnen vorgenommen werden kann.

Sehr viele ähnlichkeit in einzelnen zügen besteht zwischen dem „Chastie-musart" und einer nicht viel jüngeren satire auf das schöne geschlecht, die sich unter dem titel „Le blasme des fames"[1]) im mittelalter weiter verbreitung erfreut hat. Das gedicht ist in mehreren handschriften auf uns gekommen, die zum teil so stark voneinander abweichen, daß man versucht ist an neue satiren zu glauben. Ich lege die fassung von Jubinal zugrunde, in welcher der autor in 94 achtsilbnern in planloser häufung alllerlei übelreden auf das schöne geschlecht vorbringt.

Schon gleich die ersten verse erinnern an den „Chastie-musart", wenn der dichter erklärt, daß die frau gerade den am wenigsten liebt, der seine ganze sorge ihrem wohl und wehe widmet, und wie hierin, so stimmen beide autoren auch in dem gedanken überein, daß die liebe der frau sich nur nach dem geldbeutel richtet und daß man sie reichlich mit seidenen bändern, betreßtem hute und silbernen spangen und

[1]) Ed. Achille Jubinal, Jongleurs et Trouvères ou choix de Saluts, Epitres, Rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles, Paris 1835, S. 79—82; ders. veröffentl. e. abweichende fassung als „Des Femmes" i. Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux etc. bd. II, Paris 1842, s. 330—333; ebenso Th. Wright: Reliquiae antiquae, bd. II, s. 221—23; Heyse, Roman. Inedita, s. 63. — Cf. P. Meyer: Romania VI, s. 499 u. XV, s. 339 sq. Bulletin de la Société des anciens textes, 1883, s. 99; Stengel, Cod. Digby, s. 38 f.

ringen beschenken muß, um sich ihre treue zu erhalten.[1]) Diese gedanken freilich sind auch anderen autoren eigen; mehr scheint mir für eine bekanntschaft unserers satirikers mit dem verfasser der „Torengeißel“ der beiden gemeinsame vergleich des weibes mit einem alles aufnehmenden wirtshause zu sprechen:

Fame est taverne qui ne faut,
Qui qui i viegne ne qui aut.

Fame est taverne deseur voie,
Qui tout reçoit, et tout avoie.[2])

Schließlich aber kommt unsere satire der „Torengeißel“ sehr nahe durch die mannigfachen vergleiche von einzelnen zügen im weiblichen charakter mit erscheinungen im wesen der tiere, die hier jedoch noch um eine stattliche zahl erweitert erscheinen. Der dichter scheint ein ganz besonderes wohlgefallen an dieser art der schmähungen gefunden zu haben; denn er wird nicht müde, immer neue tiere zum vergleiche heranzuziehen:[3]) er vergleicht die frau der stechenden schlange, dem kühnen pferde und dem drachen und stellt sie in ihrer zerstörungswut der ratte, in ihrer verschlagenheit dem fuchs, in ihrer fähigkeit sich im geeigneten momente zu verbergen der maus an die seite; auch parallelen zwischen dem weibe einerseits und der drossel, der fledermaus, der eule andererseits weiß er aufzustellen.

---

[1]) Vgl. Chastie-musart, ed. Jubinal, str. 14, 15, 16, 17, 41.

[2]) Jongleurs et Trouv., ed. c., s. 81; vgl. Chastie-musart, ed. c., str. 75 f.

[3]) Vgl. dazu die fassung des Chastie-musart bei Tobler, Zeitschr. für rom. Phil., bd. IX, s. 329, str. 43:

Hours, liepars et lions, leu, guerpil, singe et chien
Donte l'en bien par nature et aprivoise on bien.
Vous ne porriez fame a ce mener pour rien
Que ne vous fasse honte, se vous li faites bien.

Vgl. auch Chastie-musart, Tobler, s. 329, str. 48: Ne dit l'en que fame a un art plus que diable? mit Blasme des Fames, Jongl., ed. cit., s. 82:

Fame a i. art plus que deable. —

Es ist ein sprichwort, das Le Roux de Lincy: Livre des Prov., bd. I, 224, citiert, das sich aber auch bei Wright, Latin stories 1842, s. 15, findet: Secundum solet dici, mulier habet unam artem, id est unum decipiendi modum plus quod quam diabolus.

An Marbod von Rennes wohl erinnert uns unser dichter dadurch, daß er die frau als die anstifterin alles zwistes bezeichnet und erklärt, daß sie die besten freunde voneinander und den sohn von vater und mutter trennt.[1])

Im gegensatze zum verfasser des „Chastie-musart" läßt unser autor es sich dann auch nicht nehmen, seinen schmähungen durch die bekannten beispiele von Salomo, Simson und dem kaiser Konstantin eine stütze zu verleihen, und er endigt dann schließlich mit den bitteren versen:

Plus a en fame males teches
Qu'il n'a en la mer de seches. (Jongleurs, s. 82.)

Als charakteristikum dieser satire kann man wohl das rezept ansehen, welches der autor in recht drastischen worten allen denen empfiehlt, die freude an ihrer frau haben wollen. Er verzweifelt nämlich nicht wie die anderen weiberfeinde an der unverbesserlichkeit des schönen geschlechts, sondern er glaubt wohl durch schlechte kleidung und karge nahrung und durch häufige und zahlreiche prügel das weib gefügiger und tugendhafter machen zu können.

In derselben handschrift wie die eben besprochene satire erscheint das nicht minder ironische gedicht gegen die frauen „Le blastange des fames".[2]) Der unbekannte verfasser betrachtet auch hier wieder alle weiber ohne ausnahme als schlecht, ohne eine nähere begründung der weiblichen schwächen zu geben.

Er richtet zunächst an Gott die bitte, alle die männer zu bestrafen und zu entehren, die auf die frau vertrauen; denn diese gleicht in ihrer unbeständigkeit dem schiffe auf dem meere, der wetterfahne[3]) oder auch dem eichhörnchen, das niemals ruhe findet, sondern immer bergauf bergab läuft wie die natur es treibt. Eigentümlich berührt der vergleich,

[1]) Vgl. Marb. v. Rennes, ed. cit, col. 1698:
Quae lites, rixas, et duras seditiones
Excitat, et veteres bello committit amicos,
Separat affectus, natos ciet atque parentes.

[2]) Achille Jubinal, Jongleurs et Trouvères, s. 75—78.

[3]) Vgl. Evangile aux Femmes, ed. Keidel, o. c., s. 60, str. XXIII:
Un pense, autre dit; or veult, or s'en repent;
En son propos se tient, com le cochet au vent.

den unser autor zwischen diesem laster und einem kochkessel voller eier anstellt, während recht treffend die uns schon bekannte parallele zwischen der falschheit des weibes und derjenigen der schlange ist, die mit der zunge leckt und schmeichelt, aber mit dem giftzahn verletzt. Der weiberfeind erklärt dann weiter, daß es in einem weiberherzen mehr ecken als Angeln in England gibt, und vergleicht das weib in seiner gewandtheit mit dem aale[1]) oder den erbsen auf dem eise.

Selbst wenn alle frauen seine schwestern wären, würde unser dichter nicht anstehen zu behaupten, daß alle weiber voller trug und treulosigkeit stecken und von natur wenig gutes, aber viel böses zu verrichten wissen. Furchtlos geht die frau in der nacht zu ihrem buhlen und hintergeht ihren mann, der sie für tugendhaft gehalten hat. Über ihr wankelmütiges herz könnte man wohl zehn verse schreiben; aber diese unbeständigkeit, in der das weib nun der elster an die seite gestellt wird, zeigt sich nicht nur in herzensangelegenheiten, sondern macht einen wesentlichen zug des weiblichen charakters aus:

Or aime, or het, or rist, or pleure, Ades ses cuers s'alete et vole
Ore desouz, ore deseure;[2]) Legiers ert come pole vole. (ed. cit. s. 78.)

Deshalb, so schließt unser dichter seine schmähungen, sollen alle, die nach glück und wohlbefinden streben, jederzeit die frauen fliehen.

Der verfasser dieser satire, der in seinen 84 achtsilbnern manchen originellen und zweifellos treffenden vergleich bringt, stellt u. a. auch die frau der elster gegenüber; während er aber diese parallele nur streift, erscheint sie am ausgange des 13., vielleicht auch zu beginn des 14. jahrhunderts erst als gegenstand einer ganzen dichtung, die schon durch den titel „De la femme et de la pye" auf den inhalt deutet.[3]) Der

[1]) Vgl. die parallele mit einem anderen fische im Chastie-musart, Jubinal str. 65:

Feme est plus escoulant que n'est darset en Loire.

[2]) Vgl. ib. str. 74, l. c. s. 112.

[3]) Achille Jubinal, Nouveau Recueil, bd. II, o. c., s. 326—329; cf. Romania, bd. XIII (1884), s. 518. — Jubinal veröffentlicht das gedicht aus dem Cod. harl. 2253, in dem auch die satire „Des Femmes" erscheint.

verfasser, der anglonormannische mönch Nicole Bozon, führt diesen vergleich in 13 sechszeiligen strophen (a a b c c b) nicht ohne geschick durch.

Die elster trägt schwanz und federn von verschiedenster färbung, und ebenso liebt auch die frau es, in fremden und bunten kleidern einherzugehen. Der schweif dieses vogels hängt durch seine schwere schon an der erde, aber noch länger macht die frau ihre schleppe. Eine eigentümlichkeit der elster auch ist es, durch beständigen gesang ihren aufenthaltsort anzuzeigen und die menschen zu täuschen, und noch mehr weiß das weib durch seine geschwätzigkeit den mann um den verstand zu bringen. Treulos sind beide, elster und frau, und wie dieser vogel bei kälte und wärme auf einem hohen baume sitzt, so ist auch das weib stolz und verlangt immer nach lob. Gerät die elster in zorn, so erhebt sie sich gegen ihren gemahl und verjagt ihn aus dem neste, wie das weib auch gegen den gatten zu streiten liebt.

Nach diesen vergleichen unterbricht sich der dichter, um in einer dreizeiligen strophe zu reiflicher überlegung vor der heirat zu mahnen; dann aber fährt er fort, in je einer der vier folgenden strophen eine weitere beziehung zwischen dem schönen geschlechte und der elster aufzudecken. Er erhebt nun gegen beide den sonst so seltenen vorwurf der eifersucht[1]) und zeiht auch beide der rachsucht. Die elster verwüstet und verheert in maßlosem zorne die gärten; die frau aber plaudert, um sich zu rächen, alle geheimnisse aus.[2]) Und endlich entdeckt unser weiberfeind auch für die so viel getadelte gier der frau nach geld und geschenken eine ähnlichkeit zwischen dem weibe und der elster:

La pie suet musser — E la femme se porveit
Quanque ele puet gayner — Avant qe ele vidue seit
En un privé lu, — Dount ert sustenu. (ed. cit. s. 328).

Ein neuer hinweis darauf, wie sehr die frau die elster infolge

---

[1]) S. o., s. 96.

[2]) In den bisher bekannten fällen galt die neigung der frau geheimnisse auszuplaudern meist als folge ihrer schwatzhaftigkeit; in der engen verbindung mit der rachsucht erscheint sie hier zuerst.

aller dieser übereinstimmungen mit ihr schätzen muß, beschließt das gedicht.

Während nun Nicole Bozon in seinem gedichte in mancher hinsicht eine gewisse originalität nicht abgesprochen werden kann, bringt ein um wenige jahrzehnte älteres gedicht eines anonymen verfassers wieder die alten gemeinplätze gegen das schöne geschlecht vor. Diese satire, „Li epystles des femes“,[1]) besteht aus acht helinandstrophen, die zunächst offene ausfälle gegen das schöne geschlecht bringen, sich dann aber an ironisches lob halten und deshalb wohl nicht ganz mit unrecht als eine vergröberung des um hundert jahre älteren frauenevangeliums bezeichnet worden sind.

Der dichter weist zunächst darauf hin, wie verschieden die frauen sind: die eine steckt voller torheit und kann ihre schwächen nicht verbergen, die andere dagegen umgibt sich beständig mit einem lügengewebe und sucht dieses noch durch die feierlichsten eide zu bekräftigen. Wenn man sich lustig macht über die schwächen der frau, so zieht man doch nur den kürzeren dabei; jeder noch so gelehrte priester kommt durch sie um geld und gut. Nach diesen und anderen allgemeinen tadeln hebt der dichter dann an, das weib zu loben und auf die geringe berechtigung der gegen sie gerichteten angriffe zu verweisen; aber man sieht bald, wie wenig aufrichtig er es meint. Er erklärt das weib für wahrheitsliebend und meint, daß der mann sich ganz ihrer sorgfalt anvertrauen kann:

Laisse ele por vous besoignier,
Ele fera sans eslongier
Vo besoigne ensi com je paie. (ed. cit. s. 24).

Recht ironisch ist unser satiriker auch in der letzten strophe, wo er erklärt, daß die frau gerne zur messe und zur beichte geht und daß man deshalb auf dem großen konzil sie nur als *pute, gloute et larnesse* bezeichnen konnte.[2])

„Cy voulez oïr un petit compte“: Unter demselben titel wie die letzte satire gehen zwei gedichte gegen die frauen, auf

[1]) Ach. Jubinal, Jongl. et Trouvères, s. 21—25. — Hs. s. Naetebus, Die nichtlyr. strophenformen, s. 118.

[2]) Der herausgeber will das hier erwähnte konzil mit dem von Trient zusammenbringen, auf dem ein ähnliches urteil gefällt wurde.

die ich noch an anderer stelle werde zurückkommen müssen. Hier mag zunächst noch die betrachtung einer erst kürzlich veröffentlichten satire auf die Evastöchter am platze sein, die dieselbe strophenform zeigt wie die „Epystles des femes". Das gedicht, welches, wie Langfors meint, seinem inhalte nach weniger der „Epystles des femes" als vielmehr dem „Blasme des femes" ähnelt, ist in einer handschrift auf uns gekommen, die zum teil im 14., zum teil im 15. jahrhundert geschrieben worden ist.[1]) Es muß jedoch meiner meinung nach auf grund der sprache noch mindestens ins 13. jahrhundert versetzt werden, was vielleicht noch durch die tatsache gestützt wird, daß sich kurz vorher die von P. Meyer veröffentlichte fassung des Frauenevangeliums findet.[2])

Als verfasser gibt sich ein geistlicher aus, der nun in zehn strophen die bekannten gemeinplätze von der schlechtigkeit der frau vorträgt. Er selbst scheint erprobt zu haben, wie die liebe der frau nur schein ist und wie wenig man auf ihr wort und selbst ihren eid geben kann. Ihre ganze liebe ist eitel schein und trug, und immer neuen männern gibt sie sich hin, um immer den ins verderben zu stürzen, der ihr am treuesten zugetan ist.[3]) Weiter versetzt dann auch dieser anonyme dichter, wie fast alle anderen weiberfeinde vor und nach ihm, die frau in das tierreich und bezeichnet sie als dessen verwerflichste vertreterin. Er nennt sie die mutter und züchterin aller falschheit, die vater und sohn täuscht und ihrer habe beraubt, er weist hin auf die käuflichkeit ihrer liebe[4]) und meint über ihr lächeln recht wenig schmeichelhaft:

Ris de fame c'est ris de chien,
Quar premier rit et aprés mort.

Es folgen dann noch die bekannten vergleiche der frau mit dem löwen und der schlange, die hinweise auf die bekannten opfer weiblicher list und verschlagenheit, wie auf Salomon, Simson, Adam, David, Vergil und Aristoteles und endlich der

[1]) A. Langfors, Romania bd. 41 (1912), s. 228—230. (Notice du ms. français 24436 de la bibl. nat).

[2]) Siehe Romania, bd. 36 (1907), s. 1 ff.

[3]) Ib. str. 4; vgl. Blasme des Fames, Jongleurs et Trouvères 79.

[4]) Ib. str. 6; vgl. Blasme des Fames, s. 80; auch d. vergleich der frau mit der hölle ist beiden autoren gemeinsam: Rom. str. 9, Blasme d. Fames, s. 81.

gedanke, daß es durch die schuld der Eva ohne die jungfrau Maria schlecht um die welt bestellt wäre. —

„Diatribe contre le mariage:“ Dieselbe handschrift Harl. 2253, die den vergleich zwischen der frau und der elster und andere angriffe auf das weibliche geschlecht enthält, bringt uns auch eine diatribe gegen die ehe in 178 achtsilbnern[1]) (ende des 13. jahrhunderts). Über den verfasser sind wir auch hier im unklaren; dafür aber sind wir dieses mal in der glücklichen lage, auf ein bestimmtes werk als auf die quelle unseres dichters zu verweisen: eine ganze anzahl von übereinstimmungen nämlich machen es auf den ersten blick zweifellos, daß der autor nichts als eine getreue nachahmung der lateinischen satire „De conjuge non ducenda“ (s. o. s. 36 ff.) gibt.

Hier wie dort ist der autor selbst — in der französischen satire Gawein genannt — der heiratslustige, der von schadenfrohen freunden zur ehe getrieben wird, den aber dieselben drei sendboten Gottes vor dem betreten dieses unglücksweges bewahren, und hier wie dort erscheinen dieselben gemeinplätze von der verkäuflichkeit der weiber, von der frau, die eine schlimmere strafe ist als der tod, von den drei dingen, die dem mann den aufenthalt im hause verleiden, rauch, regen und frau, und von anderen dingen mehr.[2]) Dazu kommt dann, daß auch in beiden gedichten das ergebnis dasselbe ist: der heiratslustige verzichtet darauf eine frau heimzuführen.

Wie in dieser diatribe, so hat die lateinische satire auch in dem werke eines Engländers aus späterer zeit eine nachahmung gefunden, die Wright an gleicher stelle bekannt gibt.[3])

Mit diesem an und für sich wertlosen gedichte kann ich meine betrachtung der französischen satiren auf die gebrechen der weiber im allgemeinen schließen. Wichtiger und interessanter als manches dieser gedichte erscheinen mir die satiren, in deren mittelpunkt ein ganz bestimmtes laster der weiber steht. Sie bekommen durch diesen angriff auf einen besonderen fehler im weiblichen charakter eine eigene färbung und können,

[1]) Ed. Thomas Wright, The latin poems commonly attributed to Walter Mapes, o. c. s. 292—294.

[2]) Vgl. Guillaume le Clerc, Les treis moz, ed. R. Reinsch, Zeitschr. f. roman. Phil. 3 (1879) s. 225 ff.

[3]) Ib. s. 295.

so auch nur in gewisser hinsicht als frauenfeindlich bezeichnet werden.

### β) Gedichte auf einzelne Schwächen im weiblichen Charakter.

Strenger gehorsam dem manne gegenüber galt von alten zeiten her als eine der hauptforderungen, die man an das schöne geschlecht stellte, und sie fand denn ja auch ihre bestätigung im Alten Testamente. Aber nur zu häufig verstießen die frauen gegen diese haupttugend und hatten ihre große freude daran, dem manne zuwider zu handeln. So sind denn auch uns schon in einzelnen gedichten offene oder versteckte klagen gegen diese weibliche schwäche entgegengetreten; doch interessanter als sie alle ist eine recht pikante satire, die lediglich den ungehorsam der frau zum gegenstande hat.

In diesem gedichte, „De la Chinchefache“[1]) betitelt (13. jh.), erzählt uns der dichter ein abenteuer, das er einst in Lothringen hatte: vor etwa zwei jahren ritt er eines tages durch einen wald dieses landes, als er auf ein ungeheuer, eben jene Chinchefache, traf, häßlich von körper und antlitz, mit langen zähnen und mit großen augen, die wie ein brennendes holzscheit glühten. Auf seine anfrage erfährt er nun von einem bauer, daß dieses tier sich von gehorsamen ehefrauen nährt; aber von solchen weibern kann man weder in der ganzen Lombardei, noch in Toskana, noch in der Normandie ein dutzend aufbringen, und da das tier in seinem stolze nicht mit guten frauen vorlieb nehmen will, so ist es von erschrecklicher magerkeit. Der dichter fürchtet nun, das ungeheuer wird auch in sein land kommen, und so warnt er die weiber und macht sie mit feinem spotte darauf aufmerksam, daß es allein von ihnen abhängt, ihrem unheile zu entgehen. Er fordert sie auf, ihrem herrn immer stolz gegenüber zu treten und nie seinen willen zu tun, dann würde das

---

[1]) Ed. Achille Jubinal, Mystères inédits du quinzième siècle, bd. I, Paris 1837, s. 390 sq. Godefroy: Diction. de l'ancienne langue française II, s. 124 (e. Stück). Vgl. E. Pirot: Catal. de la Bibl. Rothschild I nr. 528; P. Paris, Les manuscrits français de la bibl. du roi 6, 411 (1845); Hist. litt. de la France, bd. XXIII, s. 247 sq.; Joh. Bolte, Herrigs' Archiv, bd. CVI, s. 1—18.

tier bald vor hunger sterben, oder aber sie brauchten sich nicht im geringsten vor ihm zu fürchten, und wenn es auch noch hundertmal schrecklicher anzuschauen wäre.

Es ist also eine recht interessante einkleidung, die der satiriker hier seinen weiberschmähungen gegeben hat und die sich von den vielen banalen und flachen gedichten gegen das schöne geschlecht rühmlich abhebt. Eine quelle für diese satire ist mir nicht bekannt; doch ist es immerhin sehr wohl möglich, daß die vorstellung von diesem ungeheuer schon vor entstehen unseres gedichtes im volksmunde lebte; weist doch die „Histoire littéraire" nach, daß man ein ähnliches tier im mittelalter oft als hauszeichen verwandte und es als „*chiche*" bezeichnete. — Dieser Chinchefache gegenüber steht übrigens ein anderes tier, Bigorne genannt, das sich von guten ehemännern nährt und infolgedessen wohlbeleibt ist. Beide wesen werden einander gegenübergestellt in einem deutschen gedichte des 16. jahrhunderts, das seinerseits auf eine jüngere französische fassung zurückgeht, während unsere satire vorbildlich geworden ist für ein englisches gedicht John Lydgates aus dem jahre 1446. Schließlich drang diese dichtung auch nach Italien, wo sie in der ersten hälfte des 16. jahrhunderts bei einem karneval in Florenz erscheint.

Beschäftigt sich diese satire mit dem ungehorsam der frauen, so steht im mittelpunkte eines viel flacheren gedichtes aus der 2. hälfte des 13. jahrhunderts, „La contenance des fames"[1]) betitelt, die launenhaftigkeit und unbeständigkeit des schönen geschlechts. Der auch hier wieder anonyme verfasser, dessen werk in einer von Paris besprochenen handschrift aus Dijon auch unter dem titel „Epystles des fames" erscheint, bringt hier in 163 achtsilbnern im wesentlichen nur eine bunte häufung von widersprüchen, die im fühlen, wollen und handeln der weiber nur in zu großer zahl anzutreffen sind. Es sind fast alles uns längst bekannte gemeinplätze, die hier vorgebracht werden, nur verschmäht der autor es, seine behauptungen durch beispiele oder vergleiche anschaulicher zu machen.

[1]) Ed. Achille Jubinal, Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux etc. o. c., s. 170—177, vgl. Paris, Bulletin de la Société des anciens textes, 1875, s. 44.

Nach ein paar einleitenden worten über die torheit desjenigen, der die fähigkeit verloren hat zwischen gut und böse zu entscheiden und der sich nun aus der freiheit in die knechtschaft stürzt indem er sein ganzes sinnen und trachten auf die frau richtet, hebt der dichter alsbald mit seinen schmähungen an und schildert nun, wie die frau beständig hin und herschwankt. Bald ist sie nachdenklich und traurig, bald sorglos und heiter, bald ist sie krank und bald gesund, bald ist ihr benehmen weise, bald töricht und stolz, bald will sie etwas, gibt dann den wunsch aber ebenso schnell wieder auf, kurz, schweigen und reden, weisheit und torheit, liebe, haß und neid auf den schöneren schmuck ihrer nachbarin, alles in ihrem charakter ist in beständigem wechsel begriffen. Und diese selbe launenhaftigkeit und unbeständigkeit des schönen geschlechts äußert sich auch in seiner putz- und schmucksucht und eitelkeit, als deren folge sie wohl überhaupt anzusehen ist: erst ordnet die frau ihr haar, dann löst sie es wieder, bald gibt sie ihr gesicht den blicken preis, bald wieder verbirgt sie es, kurz, auch hier wieder schwankt sie unaufhörlich hin und her.

Der dichter, der manche anklänge an die verfasser der „Blastange des fames“ und der „Blasme des femes“ zeigt, sich aber von dem letzten dadurch unterscheidet, daß er sich von einer züchtigung keinen erfolg verspricht, erklärt noch manches schlechte mehr von den weibern berichten zu können; aber er meint recht bedeutungsvoll. daß man ja nicht alles gesehene zu papier bringen dürfe, und so schließt er mit den beliebten versen:

Car qui aime et croit fole fame,
Il gaste avoir et cors et ame.[1])

In dem eben besprochenen gedichte schon findet sich eine anspielung auf eine modetorheit der damaligen zeit, die sich

[1]) Ed. cit. s. 177; vgl. Roman de la Rose, l. c., s. 91; auch als einzelspruch belegt: Le Roux de Lincy, Le Livre des Proverbes Français, bd. I, Paris 1842, s. 148:

Ki croit et aime fole fame
Il gaste avoir, et cors et ame. (Anciens prov., hs. 13. jh.)

in einem besonderen kopfputz der frauen äußerte.[1]) Zur zeit Ludwigs des Heiligen nämlich liebten die weiber es, ihr haar zu beiden seiten des kopfes oberhalb der ohren zusammenzuraffen und an den so gebildeten hornartigen vorsprüngen ihre schleier zu befestigen. Da es nun für äußerst vornehm galt, diese hörner recht lang zu tragen, so half man sich oft mit falschem haare.

Wie nun eigentlich jede modetorheit in Frankreich bald den spott eines oder des anderen dichters herausforderte, so fanden auch diese „cornetes" nur zu bald einen satiriker, der sie zur zielscheibe seines spottes machte. Der verfasser dieses „Dit des cornetes"[2]) ist unbekannt; er dürfte jedoch sein gedicht in der zweiten hälfte des 13. jahrhunderts geschrieben haben. Er erzählt uns hier, daß der kluge und weise bischof von Paris gegen die weiber gepredigt hat, die sich schminken und falsche haare tragen, um der welt zu gefallen. Durch diese tracht der hörner fordern die frauen unseren dichter zum vergleiche mit dem widder heraus, und so berichtet er uns, daß der bischof allen denen eine belohnung zugesichert hat, welche die weiber wegen dieses kopfputzes beständig verhöhnen und bei ihrem anblick immer rufen würden „Achtung vor dem Widder!"

Cornes ont por tuer les hommes.
D'autrui cheveus portent granz sommes,
Desus lor teste. (Ed. cit. s. 88.)

Et a toz cels .x. jors pardone,
Qui crieront a tel personne:
„Hurte belin!" (Ed. cit. s. 90.)

Auch aus hanf oder leinen stellen die weiber diese hörner her, die schon manchen mann um gut und leben gebracht haben und die, wie die weit ausgeschnittenen kleider, zu nichts anderem bestimmt sind, als die lüstlinge anzulocken. Nur um so vorteilhafter hoffen die frauen durch diesen schmuck ihre tugend verkaufen zu können; aber sie ver-

---

[1]) La Contenance des Fames, Nouv. Recueil s. 175 sq.:

Or metra la main a l'oreille
Por ces cornetes redrecier.

[2]) Ed. Achille Jubinal, Jongleurs et Trouv., s. 87—93; vgl. Histoire littéraire, t. XXIII, s. 248; Hss. siehe Naetebus, Die nichtlyr. Strophenformen d. Altfranz., s. 188.

scherzen sich dadurch die gnade Gottes, die nur den frauen zuteil werden kann, welche ihre zeit nützlich und mit gebet verbringen.

Auffällig erscheinen mir manche übereinstimmungen dieser satire mit dem bereits besprochenen gedichte „Le blastange des fames"; [1]) doch möchte ich auch hieraus nicht den festen schluß auf die abhängigkeit des einen werkes von dem anderen ziehen, könnte man doch auch zu einzelnen anderen zügen dieses gedichtes parallelstellen aus anderen frauenfeindlichen dichtungen anführen. [2])

Weder die predigten des bischofs noch die satire unseres dichters scheinen auf fruchtbaren boden gefallen zu sein; denn immer wieder bis ins 14. und 15. jahrhundert hinein werden klagen über klagen über diesen gegenstand laut: Jehan de Meung wendet sich im Rosenroman einmal gegen diese mode und bringt hier auch den vergleich mit dem widder und später kommt derselbe autor in seinem testament noch einmal auf dieses thema zu sprechen. [3]) Im jahre 1372 berichtet auch der ritter von La Tour-Landry von einem priester, der vor vielen damen gegen diese modetorheit gepredigt hatte, [4]) und die „Histoire littéraire" weiß sogar von einem geistlichen zu erzählen, der noch 1428 allen kindern eine belohnung versprach, die den mit hörnern geschmückten frauen auf der straße nachriefen: *„Au hennin! au hennin!"* Doch handelt es sich hier wohl schon um eine neue mode, die in dem tragen einer kopfbedeckung von der form eines einzigen hornes

---

[1]) Vgl. u. a. die nur bei diesen beiden autoren sich findende anspielung auf die schwester: Dit des Cornetes, ed. cit., s. 91:

S'ele ert ma cousine ou ma suer,
Que ne fust fole.

Le Blastange des Fames, ed. cit., s. 76:

Sachiez se chascune ert ma suer.

[2]) Vgl. u. a. den vergleich der frau mit blitz und sturm, der sich im Dit des Cornetes (ed. cit., s. 88) und in dem selbstgespräch des Jerusalempilgers (Rom. bd. 26, s. 91—95) findet.

[3]) Ed. Michel, bd. 2, s. 85:

Sus ses oreilles port tex cornes,
Que cers ne bués ne unicornes.

[4]) Cf. Wright, Womankind, o. c., s. 251 ff.

bestand und die sehr viel schneller als die erste mode sich wieder vor den angriffen der geistlichen und satiriker zurückziehen mußte. —

„Dit de la coquetterie“: Nach Arras, dem hauptorte der „littérature bourgeoise“ im 13. jahrhundert, führt uns eine satire aus dem dritten viertel dieses zeitraumes, die sich vorzüglich gegen die vorliebe der weiber für putz und schmuck richtet.[1]) Der verfasser bezeichnet sich zu anfang seines gedichtes als li sains; etwas weiteres wissen wir über ihn nicht. Doch sind unter demselben namen noch eine ganze reihe anderer recht derber gedichte auf uns gekommen.

Durch teilweise recht treffende und neue vergleiche weiß unser autor diesen gemeinplatz interessanter zu gestalten. Er weist darauf hin, daß jemand, der einen steinbruch oder brunnen vor der tür seines hauses anlegt, das leben seiner mitmenschen gefährdet und daß ebenso auch die frau durch ihren putz die männer ins verderben lockt. Geschmückt und stolzen blickes geht das weib einher, wie das pferd, das man zum markte führt, und wie dieses, so meint unser dichter mit feinem spott, soll man auch die frauen, die ihre tugend zum verkaufe stellen, durch drei strohhalme kenntlich machen. Nichts verwerflicheres gibt es für unseren dichter als die weiber, die ihren kopf beständig von seite zu seite werfen, um die männer anzulocken, und die — noch dazu falsche — flechten in hülle und fülle tragen:

Et de treces a plain boistel, Ses treces sont ausi entees
Mais il en i a d'empruntees; Com li keue d'un esprevier. (vv. 58—61.)

Zum mindesten wohl muß man verlangen, daß die weiber zum gottesdienste in einfacher kleidung erscheinen und nicht, wie vorzüglich bei festlichkeiten, soviel gold und silber auf ihr haar tun, daß die männer berauscht davon werden. Ihr mit vielen spitzen geschmücktes haupt ist das schloß des feindes; kurz, der ganze putz und schmuck der weiber ist nichts als ein lockmittel und fallstrick für die törichten männer. —

[1]) Chansons et Dits Artésiens du XIIIe siècle p. p. Alfred Jeanroy et Henry Guy, Bordeaux 1898, s. 57—59; Bibl. des Universités du Midi, bd. II; das gedicht ist in der hs. ohne aufschrift.

Einen ganz ähnlichen tadel wie dieses gedicht, dabei sich jedoch vorzüglich gegen das benehmen der frau bei festlichkeiten und beim mahle wendend, bringt eine anglonormannische satire des 13. jahrhunderts gegen das schöne geschlecht vor. Auch in diesem gedicht, das unter dem titel „La jeste des dames“ [1]) erhalten ist, wendet der unbekannte verfasser sich zunächst gegen das prunken der weiber mit seidenen kleidern und kopftüchern, mit broschen aus korallen und bernstein, und auch hier scheint mir der uns aus dem „Dit des cornetes“ bekannte vorwurf gegen das schöne geschlecht erhoben zu werden, wenn der autor schon in der ersten strophe klagt:

Quei dirons des dames kaunt vienent a festes,
Les unes des autres avisent les testes,
Portent les boces com cornues bestes;
Si nule seit descornue, de cele font les gestes.

Er entwirft uns dann weiter ein anschauliches bild von dem benehmen der frau während des mahles selbst, von ihrer schwatzsucht, ihrem neide, ihrer neugierde, und er tadelt endlich auch die unsitte des schminkens an dem schönen geschlechte:

E tant tost si changent la bele lusante teste,
Cele ke fu si fresche ja devient si reste,
Ke le marchant se repent ki achata cele beste. (str. 13.)

Wie diese fehler des schönen geschlechts, so bilden andere seiner schwächen wieder den mittelpunkt anderer satiren, und darunter begegnet denn auch wohl einer oder der andere tadel, der bisher noch vollständig unbekannt ist. So hat u. a. auch die aus vielen bildern und gedichten bekannte vorliebe der vornehmen dame des 13. und 14. jahrhunderts für hunde ihren spötter gefunden. Das betreffende gedicht, „Solaz de une dame courteyse e de bone fame“,[2]) gehört mit seinen siebenzehn einreimigen, vierzeiligen strophen bereits der ersten hälfte des 14. jahrhunderts an und mag deshalb, als außerhalb des rahmens dieser untersuchung fallend, nur durch diesen hinweis gestreift werden.

[1]) Ed. Th. Wright and James Orchard Halliwell, Reliquiae antiquae Vol. I, London 1841, s. 162.

[2]) Ib. s. 155 sq; vgl. Naetebus, Die nichtlyr. stropfenformen des altfrz., s. 59.

Einen besonderen charakter trägt auch die satire in 502 achtsilbnern, die Gautier le Long gegen ende des 13. jahrhunderts unter dem titel „La veuve“ verfaßte.[1]) Hier wird in dem sinne des Petronius und seiner Matrone von Ephesus die witwe geschildert, wie sie nach dem tode ihres mannes ganz untröstlich ist und gar selbst für sich den tod erfleht, wie sie dann aber nur zu bald wieder nach den männern sieht und diese durch schmuck und putz und viele andere mittel anzulocken sucht, um sie alsdann vielleicht in neuer ehe unglücklich zu machen.

Neben diesen satiren steht wohl noch manches andere gedicht gegen die weiblichen fehler und gebrechen, das, wie es auch bei der lateinischen literatur der fall war, noch unveröffentlicht in den handschriften ruht.[2]) Von den uns bekannten dichtungen misogynen charakters in französischer sprache glaube ich ein klares bild entworfen zu haben; bevor ich jedoch diese betrachtung schließe, muß ich noch einen augenblick bei der spruchweisheit des französischen volkes zur zeit des mittelalters verweilen, die ebenso wie die mittellateinische spruchdichtung von großer wichtigkeit ist. Ihre betrachtung mag gerade hier am platze sein, weil ja auch die einzelnen sprüche meist nur eine bestimmte schwäche der frauen angreifen.

Die französische literatur erfreut sich eines reichtums an sprichwörtern, wie ihn wohl kein anderes land aufzuweisen hat. Und auch für diese tatsache läßt sich wohl derselbe grund anführen, der auch der frauenfeindlichen dichtung gerade in diesem lande zu so großer blüte verholfen hat: es ist die jedem Franzosen angeborene fähigkeit, überall gleich die schwächen und schattenseiten zu erkennen, sowie die neigung zu feiner ironie und satire, die den schatz heimischer spruchdichtung beständig vergrößern half und noch heute hilft. Leider sind uns hier in noch höherem maße als in der mittel-

[1]) Ed. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Recueil général et complet des Fabliaux des XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles, bd. II, Paris 1877, s. 197—214, nr. 49. — Scheler, Trouvères Belges du 12$^{e}$ au 14$^{e}$ siècle, bd. I, Brüssel 1876, s. 225 ff.; vgl. Hist. littéraire bd. XXIII, s. 191, und Jos. Bédier, Les fabliaux, Paris 1893 ($^{2}$1895), s. 346.

[2]) Cf. Langfors, Romania 1912, s. 206 ff.

lateinischen dichtung diese sprüche erst durch aufzeichnungen aus sehr später zeit bekannt, sodaß sich nur sehr schwer eine entscheidung über ihr alter fällen läßt; aber sicher werden auch diese sprichwörter lange zeit im volksmunde umgegangen sein, bevor es jemand für nötig hielt, sie der nachwelt auf schriftlichem wege zu überliefern.

Wie in der mittellateinischen literatur die sprichwörter vielfach in sammlungen auftreten — ich brauche nur zu erinnern an die „Fecunda Ratis“ des Egbert von Lüttich, an das „Florilegium Gottingense“ und an andere zusammenstellungen — so erscheinen auch in der französischen dichtung schon früh die sprichwörter zu sammlungen vereinigt. Manche dieser französischen sammlungen sind lediglich übersetzungen lateinischer vorbilder, wie z. b. der „Disticha Catonis“ in sechssilbigen reimpaaren von Evrard de Kirkham, in achtsilbnern von Elie de Winchester[1]), und der Sprüche Salomonis von Samson de Nanteuil um 1150, andere aber sind volkstümlichen ursprungs, und nur mit diesen haben wir uns hier zu beschäftigen.

Unserem thema verwandtes enthalten von diesen aus dem volksmunde geschöpften sammlungen vorzüglich zwei, die jüngere der beiden fassungen des beliebten gespräches „De Marcoul et de Salemon“ und die „Proverbes au vilain,“ in denen beiden die sprichwörter in besonderer einkleidung erscheinen. Freilich ist es, wenigstens bei der letzten, gerade die einkleidung, welche die angriffe auf das weibliche geschlecht enthält, und nicht das sprichwort selbst; aber dennoch sind beide so eng miteinander verbunden, daß eine betrachtung wohl gerechtfertigt ist.

Die eine der beiden sammlungen „Li proverbe au vilain“[2]) ist zwischen den jahren 1174 und 1191 von einem unbekannten verfasser am hofe Philipps von Flandern zusammengestellt worden. Ohne irgendwelche bestimmte reihenfolge werden hier die aussprüche der volksweisheit zusammen-

[1]) Die ältesten bearbeitungen der Dist. Cat. bei H. Kühne u. E. Stengel, Maître Elies Überarbeitungen der ältesten frz. Übertragung von Ovids ars amatoria. Stengels Ausg. u. Abhandl., bd. 47, Marburg 1886, s. 106 ff.

[2]) Li proverbe au vilain, Die Sprichwörter des gemeinen Mannes, ed. Adolf Tobler, Leipzig 1895.

getragen und jedesmal mit einer erläuterung von seiten des dichters versehen. Die ganze sammlung besteht aus 280 solcher strophen und der diesbezüglichen sprüche, die jedoch kaum alle zum urbestand der dichtung gehört haben dürften. Wie wir es beim „Evangile aux femmes" angetroffen hatten, so erlaubte ja auch die anlage dieses gedichtes selbst dem unbegabtesten immer neue strophen hinzuzudichten oder einzelnen sprüchen eine erläuterung nach seinem geschmacke zu geben, und sprachliche wie inhaltliche ungleichheiten der einzelnen strophen legen nur zu oft ein beredtes zeugnis für die art ihrer entstehung ab.

Diese frage nach der beschaffenheit des originals beschäftigt uns jedoch nicht, wichtiger ist für uns die tatsache, daß diese sammlung von sprichwörtern viel schlechtes von den frauen zu sagen weiß und daß somit bei der großen popularität dieses werkes im mittelalter ein einfluß auf diese oder jene frauenfeindliche dichtung zum mindesten möglich ist. Ich kann hier nur einige frauenfeindliche strophen herausgreifen und kurz skizzieren.

Schon gleich die erläuterung zum zweiten spruche *„Mal est coverz, cui li cus pert"* wird mit dem hinweis auf eine weibliche schwäche gegeben. Der autor stimmt hier der so ernsten mahnung des Genius im „Rosenroman" bei, nie einer frau ein geheimnis anzuvertrauen, da diese doch nicht eher ruht, als bis sie es jedem mitgeteilt hat.[1]) Gegen die geizige frau richtet sich ein späterer spruch der sammlung: *„Feme avere trois foiz sele, ce dit li vilains"*, während die zugehörige erläuterung ganz alllgemein gehalten ist.[2])

Das auch sonst viel begegnende sprichwort *„Plus tire cus que corde"* wird dahin erklärt, daß viele frauen in der nacht ohne die geringste furcht zu ihren buhlen schleichen, um ihres mannes willen aber gerade unter dem vorwande der angst nicht bis an die schwelle ihres hauses zu gehen wagen.[3]) — Dieselbe treulosigkeit der frau ihrem manne gegenüber bildet den gegenstand einiger anderer strophen, in

[1]) Ed. cit. nr. 2, s. 1; vgl. Roman de la Rose, ob. s. 100.
[2]) Ed. cit. nr. 109, s. 47.
[3]) Ed. cit. nr. 217, s. 90; vgl. „Le Blastange des Fames", o. s. 117.

denen geschildert wird, wie das weib seinem gatten oft geld und gut nimmt, um sich dadurch die liebe eines anderen mannes zu erwerben,[1]) oder wie es oft den herrn eines schlosses stolz verachtet und sich mit einem schurken vergnügt.[2]) Denselben vorwurf erhebt unser dichter gegen das schöne geschlecht, wenn er mit vielen seiner zeitgenossen darüber klagt, daß die frauen ihrem manne, der sich auf einer pilgerfahrt zum heiligen grabe befindet, nur zu bald die treue brechen und sein hab und gut vergeuden.[3])

Auch der schmuck- und putzsucht der weiber hat unser dichter einige seiner strophen gewidmet:

Se dieus me benëie, Car desus est tifee
N'est mie bien partie Et peigniee et miree,
Feme par la ceinture; Par desouz est l'ordure.

Li uns bouzons fait l'autre vendre, ce dit li vilains.[4])

Ganz ähnlich wie hier, erläutert er an anderer stelle das sprichwort *„Flaons chauz s'ensaigne“* und einen anderen spruch, der in der tat zu einer solchen erklärung lockt: *„Desouz chemise blanche a mainte brune hanche“*.[5])

So macht unser unbekannter verfasser sich noch die erläuterung manches anderen spruches zu nutze, um gegen die untugenden des schönen geschlechtes zu felde zu ziehen. Er tadelt die sinnlichkeit der frauen,[6]) empfiehlt den männern sie zu züchtigen,[7]) und meint endlich auch, daß es nutzlos ist sich über den treubruch einer frau zu erbosen, da man doch nichts an dem weibe verliert:

Fous sui se m'en aïre
Ne duel en ai ne ire;
Cous en iaue ne pert.

De nïent se corrouce, qui nïent ne pert, ce dit li vilains.[8])

Von guten urteilen über die Evastöchter findet sich in allen 280 strophen und sprichwörtern so gut wie garnichts.

---

[1]) Ed. cit. nr. 221, s. 92; vgl. ib. nr. 246 s. 101 sq.
[2]) Ib. nr. 227, s. 94. [3]) Ib. nr. 274, s. 112.
[4]) Ib. nr. 242, s. 100. [5]) Ib. nr. 237, s. 98 u. nr. 277, s. 113.
[6]) Ib. nr. 261, s. 107. [7]) Ib. nr. 203, s. 84.
[8]) Ib. nr. 233, s. 97, s. a. nr. 279, s. 114; von den frauen handeln auch die strophen nr. 3—6, 220, 225, 230, 263f., 278.

Der unbekannte verfasser dieser sammlung, der auch über armut und reichtum, über die freundschaft, über weisheit und torheit spricht, ist in seinen vielen angriffen auf das schöne geschlecht verhältnismäßig milde im ausdruck. Viel offener und derber und unflätig geradezu, wie viele der mittellateinischen und französischen frauenfeindlichen dichtungen, ist die zweite der erwähnten spruchsammlungen, die ihre spitze weniger gegen die frau im allgemeinen als vielmehr gegen die „putain“ richtet. Diese unterhaltungen zwischen Marcoul und Salomon sind vorzüglich in zwei redaktionen auf uns gekommen, von denen die erste, kürzere dem ende des 12., die andere dem anfange des 13. jahrhunderts angehört. Das gedicht selbst ist wohl gleichaltrig mit den „Proverbe au vilain“, und wie bei diesen, so sind wir auch hier über den verfasser völlig im unklaren. Die einkleidung der sprüche aber ist hier eine andere wie dort: sie erscheinen in der form eines dialogs zwischen Salomon und Marcoul.

Für uns nun kommt vorzüglich die jüngere der beiden redaktionen in betracht, die Méon unter dem titel „De Marco et de Salemons“ [1]) abdruckt und die aus 136 strophen von je vier zeilen besteht. In je einer strophe gibt Salomon seine weisheit kund, die Marcoul alsdann in der folgenden widerlegt. Salomon trägt meist irgendeinen allgemeinen ausspruch der volksweisheit vor, ohne dabei freilich die geringste beziehung zu dem träger desselben namens aus dem Alten Testamente zu verraten, und Marcoul antwortet dann gewissermaßen immer erläuternd mit einem angriffe auf die „putain“.

Es sind fast alles alte bekannte, die wir hier unter den schmähungen und vergleichen des Marcoul antreffen, und da diese spruchsammlung lange zeit hindurch in allen ländern sich großer beliebtheit erfreute, so geht man wohl nicht fehl in der annahme, daß dieser oder jene weiberfeind des 13. jahrhunderts aus ihr seine gemeinplätze in mehr oder minder großer zahl entlehnte.

---

[1]) Nouveau Recueil de Fabliaux et Contes inédits, publ. p. M. Méon, bd. I, Paris 1823, s. 416—436; auch bei Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, bd. V, col. 58. (Die ältere fassung s. bei Crapelet, Proverbes et dictons, Paris 1839, woselbst andere sammlungen).

In unserem werke hebt Salomon zunächst an mit dem hinweise auf die verwüstungen des krieges und auf die folgen von zwist und neid. Marcoul bleibt ihm die antwort nicht schuldig und erklärt, daß alles böse und alle gefahren für die männer von der „putain" ausgehen, die durch ihre list und verschlagenheit die nächsten verwandten zu totfeinden macht.[1]) Der weiberfeind weist dann nach, wie sich hinter dem schönen gesichte der dirne doch nur ein schlechtes herz verbirgt und wie ihre schönen kleider doch nicht über ihre äußere und innere häßlichkeit hinwegtäuschen können. Bei der anführung des ersten dieser beiden gemeinplätze bewegt unser autor sich in gedanken, wie sie uns in ähnlicher gestalt schon vorher entgegengetreten sind:

Pute a bele chiere
Et taverne est chiere,
Puis aprés anuie,
Marcoul li respont;[2])

häufiger aber behandelt er den anderen tadel gegen das schöne geschlecht, wobei er in einer strophe auffällige übereinstimmung mit den „Proverbe au vilain" zeigt, im übrigen aber diesen tadel wohl am deutlichsten ausspricht, wenn er meint:

Souz bel vestement
Ort cul et puant
De bele putain,
Marcoul li respont.[3])

---

[1]) Méon, ed. cit. s. 416, str. 2 u. 4; vgl. dazu: Le Blasme des Fames, Jubinal, ed. cit., s. 80:

Fame est achoisons de toz maus;
Par fame sont guerres et maus:
Fame descorde les amis,
Et les fet mortels anemis.
Fame depart le fil du pere etc.;

vgl. auch Marbod v. Rennes, loc. cit., s. 116 anm. 1.

[2]) Ed. cit. s. 420, str. 28; vgl. Chastiemusart, ed. cit., str. 75 sq., und Blasme des Fames, ed. cit., s. 81.

[3]) Méon, ed. cit. s. 432, str. 116; ähnliche gedanken drücken aus die strophen: 8, 24, 38, 66, 126, wovon ich str. 24 zu vergl. bitte mit Li prov. au vilain, ed. cit. s. 98, str. 237:

| De Marco et de Salomons, str. 24: | Li proverbe au vilain, str. 237: |
|---|---|
| Pute bien vestue | Pute bien vestue |
| Se demostre en rue | Saut enmi la rue |
| Por ce qu'en la voie. | Pour son cors mostrer. |

Immer wieder jedoch kommt unser anonymus auf einen anderen, nicht weniger harten vorwurf gegen die Evastöchter zurück: auf die unersättliche geldgier und sinnenlust und auf die leichte verkäuflichkeit der weiber. Salomon erklärt, daß ein wucherer nie soviel geld bekommt wie sein gieriges herz verlangt, und alsbald antwortet Marcoul, daß in ähnlicher weise auch die dirne in ihrer geldgier unersättlich ist.[1]) Es ist ihr ganz gleich, wem sie sich hingibt, wenn man ihr nur geld und geschmeide bietet:

Quant gars dist, tenez,
Pute dist, venez
Seoir en cest banc,
Marcoul li respont.[2])

Setzt jemand sein vertrauen auf sie, so verliert er unfehlbar *„cote et chape,"* denn das weib versteht sich vortrefflich darauf, seine wünsche zu befriedigen. Hat es keinen wein, so weiß es sich durch list welchen zu verschaffen,[3]) und zugleich weiß es „die börse der reichen leute zu leeren", während es einen armen schlucker unbeachtet läßt;[4]) ja, geld macht jede „putain" gefügig, wie Marcoul meint, als sein gegenredner darauf hinweist, daß ein leichtgebautes haus sofort in flammen aufgeht, wenn es erst einmal feuer gefangen hat:

La pute tifee
Est tost enversee
Quant el voit l'argent,
Marcoul li respont.[5])

Diese geldgier auch ist es, welche die „putain" zu jeder freveltat, zu jedem treubruch und meineid schreiten läßt.

---

[1]) Méon, ed. cit. s. 420, str. 29 sq.

[2]) Ib. s. 425, str. 68; s. a. str. 34, 50, 74, 102.

[3]) Ib. s. 426, str. 69—72.

[4]) Ib. s. 428, str. 83 f. u. s. 427, str. 79 f.

[5]) Ib. s. 429, str. 91 f.: es ist dieses ja ein gemeinplatz, der sich wohl in jedem misogynen gedichte findet, und es erübrigt sich deshalb auf parallelstellen zu verweisen; doch scheint mir die übereinstimmung dieser strophe mit einem verse aus einem nicht misogynen gedichte auffällig, s. loc. cit. s. 47 anm. 4. — Über die geldgier und die bereitwilligkeit zur lüge klagen auch die strophen: 14, 22, 26, 32, 40, 48, 52, 54, 58, 60, 66, 82, 94, 104, 118, 120, 122, 128, 132, 134, 136.

Wie mit diesen gedanken so eilt unser anonymus auch mit der überzeugung von der unverbesserlichkeit der „putain“ den misogynen dichtern des 13. jahrhunderts voraus. Es muß nach unserem dichter jemand schon eine sehr glückliche hand haben, um eine dirne tugendsam zu machen.[1]) Durch gütige ermahnungen wenigstens läßt es sich nicht erreichen, ebensowenig wie man aus einem samenkorn im meeressande würde frucht erzielen können;[2]) nur wer die dirne beschimpft, sie schlägt und mit füßen tritt und sonst auf alle mögliche weise schlecht behandelt, wird freude an ihr haben können.[3])

Wie ich schon bemerkte, sind alle diese angriffe Marcouls lediglich gegen die „putain“ gerichtet; die tugendhaften frauen nimmt er als selbstverständlich von seinen schmähungen aus. Seine vorgänger und nachfolger tun es nicht oder wenigstens nicht in dem maße, wie unser weiberfeind; aber die schmähungen der späteren weiberfeinde gegen die Evastöchter im allgemeinen sind doch dieselben gemeinplätze, die Marcoul von der schlechtigkeit der „putain“ anführt, und so glaube ich, daß man die wichtigkeit unserer dichtung als ein glied in der unendlichen kette misogyner werke des mittelalters nicht unterschätzen darf, zumal wir beweise für die große beliebtheit dieser sammlung bis in das späte mittelalter hinein haben.

Neben diesen beiden spruchsammlungen enthalten noch andere sammlungen sprüche gegen das schöne geschlecht. Ich kann im rahmen dieser arbeit nicht näher darauf eingehen und will mich deshalb mit dem hinweise auf Le Roux de Lincy begnügen, der eine reihe von sprichwörtern gegen die frauen zusammengestellt hat, von denen manche uns schon aus diesem oder jenem gedichte bekannt sind, manche aber auch ihr analogon in der mitellateinischen spruchdichtung finden. Sie sind, wie ich schon sagte, zum großen teile erst in handschriften des

---

[1]) Méon ed. cit. s. 418, str. 16. [2]) Ib. s. 421, str. 35 f.

[3]) Ib. str. 46, 90, 110: auch diesen gemeinplatz hat unser dichter mit vielen gesinnungsgenossen gemein; doch möchte ich auch hier auf die übereinstimmung mit dem „Blasme des Fames“ (ed. cit. s. 116) verweisen, woraus ich mit den bereits erwähnten parallelstellen wohl auf eine benutzung unserer spruchsammlung seitens des verfassers der „Blasme des Fames“ schließen darf.

15. und 16. jahrhunderts belegt, dürften aber viel früher entstanden sein; an derbheit und grobheit des ausdrucks stehen viele von ihnen hinter den mittellateinischen merkversen nicht zurück.[1])

Ich glaube somit wenigstens ein annähernd vollständiges bild von dem weiberhaß in der altfranzösischen literatur entworfen zu haben. Man sieht, er steht an reichhaltigkeit seiner denkmäler durchaus nicht hinter der umfangreichen lateinischen literatur des mittelalters zurück, nur unterscheidet er sich von dieser, wie schon gesagt, durch seinen weniger moralasketischen als mehr satirischen charakter.

So sind denn auch die urheber der bitteren schmähungen in der mittellateinischen dichtung meist geistliche, wie ich schon sagte, während wir in den verfassern der französischen dichtungen in viel höherem maße umherziehende spielleute zu sehen haben. Sie alle aber stimmen darin überein, daß sie ihre angriffe gegen das schöne geschlecht im allgemeinen richten, ohne eine bestimmte gesellschaftsstufe vor augen zu haben. Königinnen und gräfinnen, bürgerinnen und bäuerinnen, alle sind in gleichem maße an den herben angriffen beteiligt, welche die dichter gegen die weiblichen fehler richten; nur bisweilen werden die vorwürfe gegen angehörige einer besonderen klasse erhoben, wie etwa Étienne de Fougères vorzüglich von der schlechtigkeit der reichen frauen überzeugt ist, während er die ärmeren weiber im allgemeinen mit seinem tadel verschont.

Die französischen dichter selbst haben als umherwandernde spielleute ihre frauenfeindlichen werke wohl auch nach Italien gebracht, wo wenigstens einer von ihnen mit sicherheit einen nachhaltigen einfluß ausgeübt hat.

---

[1]) Le Roux de Lincy, Le livre des proverbes français, Paris 1842 (2 bde.). Vol. I, serie V, s. 139, s. 142—152; siehe auch Crapelet, Proverbes et dictons; M. Haupt, Zeitschrift für deutsches Altertum, bd. XI, Berlin 1859, s. 114—144: Altfrz. Sprichwörter nr. 3.

IV. Kapitel.

# Die frauenfeindlichen Dichtungen in der italienischen Literatur des frühen Mittelalters.

Schon die besprechung des mittellateinischen misogynismus hat gezeigt, wie gering der anteil Italiens an der frauenfeindlichen dichtung ist. Das größte kontingent stellt hier Frankreich, wie ja nicht nur die großen moralasketiker Hildebert, Marbod, Bernard von Morlas, sondern auch die autoren vieler anderer frauenfeindlicher gedichte in lateinischer sprache sicher diesem lande angehören. Wie mit der mittellateinischen literatur in diesen beiden ländern, so verhält es sich auch mit der volkssprachlichen dichtung: auf der einen seite haben wir bei den sonst so ritterlichen Franzosen zahllose dichtungen voll der bittersten und gröbsten angriffe gegen das schöne geschlecht, auf der anderen seite dagegen in Italien nur eine geringe anzahl von frauenfeindlichen werken, die noch dazu weit milder in ihren schmähungen sind. Bis vor nicht allzu langer zeit kannte man fast nur ein werk italienischer zunge, das sich, was reichhaltigkeit und derbheit der übelreden angeht, den schmähungen des Jehan de Meung und anderer französischer weiberfeinde mit einigem rechte an die seite stellen ließe, den „Corbaccio“ des Giovanni Boccaccio. Erst Tobler erwarb sich das verdienst, durch die veröffentlichung einer umfangreichen dichtung unsere kenntnis des italienischen misogynismus zu erweitern und vor allen dingen auch größere spuren von ihm schon für das 13. jahrhundert nachzuweisen.

In Frankreich hatte bereits das 12. jahrhundert recht heftige angriffe auf die Evastöchter gebracht; in dem nachbar-

lande Italien dagegen setzt der misogynismus erst mit dem zweiten drittel des 13. jahrhunderts ein, wie ja überhaupt die ältesten literarischen denkmäler in italienischer sprache wohl infolge der längeren nachwirkung klassischen einflusses erst am anfange desselben jahrhunderts entstanden sind, während die provenzalische und französische dichtung zu dieser zeit schon die höchste blüte erreicht hatte. Mit dem französischen misogynismus aber hat der italienische gemein, daß auch er nur wenige werke aufzuweisen hat, die unser interesse mehr durch form und sprache als durch den inhalt auf sich zu lenken vermögen. Hier wie dort ist die sprache der frauenfeindlichen dichtungen meist rauh und flach: ohne irgendwelche künstlerische mittel, ohne irgendeinen äußeren schmuck wird plan- und wahllos schmähredе an schmähredе gereiht, wobei es dann meist ohne die üblichen wiederholungen nicht abgeht, der dichter redet eben in der sprache des volkes, für das sein gedicht ja vorzüglich bestimmt ist.

Der hauptwert fast aller dieser werke besteht in dem inhalte und in der schilderung von stimmungen, sitten und gebräuchen der damaligen zeit.

Die moralische und religiöse lehrdichtung, deren werke im mittelalter in allen ländern recht zahlreich sind, fand im 13. jahrhundert in Italien vorzüglich im norden dieser halbinsel eine pflegestätte durch meist unbekannte dichter. Sie trägt hier echt volkstümliches gepräge, schöpft zum großen teile aus volkstümlichen überlieferungen, macht daneben aber auch beständig anleihen bei der lateinischen und nicht weniger auch bei der französischen literatur.

Der älteste vertreter dieser gattung in Italien und zugleich wohl der erste dichter, der hier in der volkssprache abfällige verse über die frauen geschrieben hat, ist Gerardo Patecchio aus Cremona. Über die persönlichkeit dieses mannes sind wir, wie so oft in der mittellateinischen literatur, schlecht unterrichtet. Wir wissen nur, daß er um 1230 auf der höhe seines dichterischen ruhmes stand und daß er im jahre 1238 der erneuerung eines bündnisses zwischen seiner vaterstadt und Parma beiwohnte: Fra Salimbene spricht in seiner „Cronica“ mehrere male von ihm. Von seinen zwei

wichtigsten werken, dem „Liber taediorum“ und dem „Splanamento de li prouerbis de Salamone,“ kommt nur das letzte für uns in betracht. Es handelt sich in dieser nicht gerade bedeutenden dichtung um eine einförmige moralpredigt von über 600 paarweise gereimten alexandrinern, deren quelle vielleicht weniger in den Sprüchen Salomonis als vielmehr in dem Ecclesiast einerseits, den Disticha Catonis und anderen volkstümlichen werken andrerseits zu suchen ist.

In nüchternen und trockenen worten redet der dichter hier für „den gemeinen Mann“ von den zügeln, die man der zunge anlegen muß, von stolz und zorn, von demut und höflichkeit, von weisheit und torheit und von anderen dingen mehr. Er verteilt seine weisheit auf 6 kapitel, denen er dann, da ihm noch so vieles zu sagen übrig bleibt, ein siebentes anfügt mit der bezeichnenden aufschrift: *„Oimai se parla d'ogna cosa comunalmente.“* [1])

Zu den interessantesten partien unseres gedichtes nun gehören ohne zweifel die äußerungen unseres autors über die weiber, die ihn nicht gerade als freund des schönen geschlechtes erscheinen lassen. Ein ganzes kapitel hat er den weibern gewidmet, die er freilich wohl in enger anlehnung an Salomo streng in gute und schlechte geschieden wissen will. Er preist wie sein biblisches vorbild den mann glücklich, der eine gute frau gefunden hat, und nennt sie eine zierde für den gatten; aber im allgemeinen scheint er doch recht wenig mit dem schönen geschlechte zu sympathisieren und nur geringe hoffnung zu hegen, einer guten vertreterin desselben zu begegnen. Wehe dem unglücklichen aber, dem ein böses weib zu teil wird, denn er ist schlimmer dran als ein kranker:

> Cascum om po guarire del mal se deu iel da;
> Mai de femena rea no po guarir qi l'a. (vv. 283 f.)

Schon an den augen will er erkennen, wie sehr die meisten frauen zum luxus neigen, und er hält es deshalb wohl für geratener, sein leben einsam und alleine in einer höhle zu-

[1]) Ed. A. Tobler, Abhandl. d. königl. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1886.

zubringen als in der gesellschaft eines bösen weibes. Ein solches trägt den teufel in sich und ist giftiger als die schlange, und eher als mit ihm noch könnte man mit einem drachen oder löwen die wohnung teilen.[1]) Nichts als schimpf und schande bringt die dirne über den mann, und wo immer sie nur zu finden ist, da ist sicher auch jedes übel anzutreffen. Sie bringt den mann um den verstand, macht ihn einfältig und dumm, und geschmeidiger als öl dringt sie in den körper des mannes ein, um diesem dann, wenn sie ihn ergriffen hat, wie mit zweischneidigem schwerte den untergang zu bereiten.[2]) Dazu kommt, daß ein mann, der in die hände einer solchen frau gefallen ist, sich obendrein die gunst Gottes verscherzt. — Neben diesen schmähungen laufen in anlehnung an Salomo warnungen vor ehebruch und betrachtungen über die pflege, die haus und hof durch die frau erfahren, einher.[3]) Durch den letzten gedanken erinnert Gerardo wohl auch an das selbstgespräch des Jerusalempilgers,[4]) wie denn überhaupt manche übereinstimmungen mit französischen gedichten auf eine beeinflussung durch den altfranzösischen misogynismus hindeuten, ohne daß man freilich bei unserem autor nähere bekanntschaft mit einem bestimmten werke nachweisen kann.

Wie dieser abschnitt aus dem gedichte des Cremonensers, so bringt auch ein wohl schon dem ende des jahrhunderts angehörendes werk des Fra Jacopone viele vom französischen misogynismus her bekannte gemeinplätze von der schlechtigkeit der Evastöchter vor. Dieses oder jenes denkmal der altfranzösischen misogynen dichtung mag denn wohl auch dem mönche bekannt gewesen sein.

Fra Jacopone aus Todi († 1306) wurde durch den plötzlichen tod seiner schönen gemahlin aus einem lebenslustigen und leichtsinnigen rechtsgelehrten zu einem jünger

---

[1]) Vgl. De conjuge non ducenda, ed. Du Méril, o. c. str. 45:

Serpentis capite nihil astutius,
Nec nequam conjuge nihil est nequius,
Nam cum leonibus morarer potius
Quam pravae conjugi essem obnoxius (l. socius).

[2]) Vgl. Prov. Sal., V 3f.

[3]) Vgl. Prov., V 17ff, VI 26 etc.

[4]) Vgl. Couplets sur le mariage, ed. Rom. XXVI, o. c. str. 8

des heiligen Franziskus von Assisi und zu einem der strengsten asketen des mittelalters. Als solcher kann er sich nicht genugtun in der aufforderung zur entsagung auf alle irdischen freuden und güter einerseits und in der schilderung von der sittenverderbtheit und den gebrechen seiner zeit andererseits. So nimmt es kaum wunder, daß er dabei auch auf die frau zu sprechen kommt, die doch allen asketen als herd der versuchung galt, und daß er sie nun, um sie möglichst wenig begehrenswert erscheinen zu lassen, in den schlechtesten farben schildert.

Das betreffende gedicht des Fra Jacopone trägt den titel „De l'ornamento delle donne dannoso“ [1]) und beschäftigt sich in seinen 62 versen, wie der titel bereits andeutet, vorzüglich mit der schmuck- und putzsucht der frauen. Der franziskanermönch warnt hier vor den frauen, die mit ihren blicken wie der Basilisk die männer töten. Schon viele seelen haben sie durch ihre giftigen blicke und durch ihre falschen künste als die dienerinnen des teufels in dessen hände geliefert und sie Christus geraubt, der sie doch um so hohen preis gekauft hatte. Dann aber wendet unser autor sich besonders heftig gegen die unsitte der anwendung von schönheitsmitteln, durch die sich die weiber bereits die heftigsten angriffe zu seiten eines Alexander Neckam, eines Étiennne de Fougères, eines Renclus de Moiliens und anderer misogyne zugezogen hatten. Er schildert, wie eine frau von kleiner gestalt über dieses gebrechen hinwegzutäuschen und sich den anschein der größe zu geben versteht:

> La tua persona piccola co la sai demostrare!
> Sotto li piede mettete ch'una gigante pare,
> Puoi con lo strascinare cuopre le suuarate. (vv. 28—30.)

Hat eine frau von natur aus eine bleiche gesichtsfarbe, so hilft sie diesem übelstande durch das auftragen von wer weiß was für einer schminke ab, ist sie aber braun, so färbt sie sich

[1]) Laude di frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490 con prospetto grammaticale e lessico a cura di Giovanni Ferri, Roma 1910, i. d. Società filologica romana, s. 14—15. — Le poesie spirituali del B. Jacopone da Todi frate minore, ed. Francesca Tresatti, Venetia 1617, s. 23—26.

wieder durch schminke weiß, und das alles geschieht nur zum verderben der männer.[1]) Und wie hierdurch, so überlistet das weib die toren durch eine reiche haartracht, die man durch pomade noch besonders anziehend zu machen sucht; das schlimme aber ist, daß diese flechten meist nicht die eigenen sind, so täuschend die frauen sie auch am haupte anzubringen wissen.[2]) Was endlich tut das weib, um immer eine glatte und reine gesichtshaut zu haben:

> Porrasece lo scortico che l coio uechio n'à tolto;
> Remette l coio morbedo, parrà citella molto;
> Si engannan l' omo stolto con lor falsificate (vv. 44—46).

Selbst wenn die frau eine tochter gebärt, die vielleicht von natur ein krüppel ist, ist sie nicht um auswege verlegen, diesem übelstande abzuhelfen. Dazu gesellt sich die unstillbare rachsucht aller weiber, die sie vorzüglich an ihrem manne für eine schlechte behandlung üben; zwar fehlt es der frau an der macht zum kampfe, aber was die hand nicht vermag, das ersetzt die zunge.

„Qual uom di donna fusse chanoscente". Sonderbarerweise haben sowohl Gerardo Patecchio als auch Jacopone da Todi es unterlassen, gewährsmänner für ihre schmähungen anzurufen und opfer weiblicher list und verschlagenheit namhaft zu machen; im allgemeinen aber lassen sich die weiberfeinde unter ihren landsleuten diese gelegenheit nicht entgehen, ihren übelreden den anstrich größerer glaubwürdigkeit zu geben. So begnügt ein kleines gedicht des 13. jahrhunderts sich damit, in 14 versen die schlechtigkeit der weiber durch die aufzählung einer ganzen reihe ihrer opfer zu beweisen.[3]) Wir

---

[1]) vv. 31—33:

> Se è femena pallida, secondo sua natura,
> Arosciase la misera non so con que tentura.
> Se è bruna, embiancase con far sua lavatura.

Vgl. dazu: Alex. Neckam, De vita monachorum, ed. cit. s. 186:

> Altera jejunat mense, minuitque cruorem,
> Ut prorsus quare palleat ipsa facit,
> Haec quoque diversis sua sordibus inficit ora.

[2]) Von den falschen haaren spricht ähnlich der „Dit des Cornetes", o. c. s. 125.

[3]) Ed. Il propugnatore, bd. XV, abt. 2 (1882), s. 331ff.: T. Casini, Rime inedite dei secoli XIII e XIV, unser gedicht s. 339.

hören von Merlin, Salomon, Virgil, von Aristoteles, Simson und David, von könig Artus und Adam, sie alle haben weibliche list und verschlagenheit am eigenen leibe erfahren müssen, und so kommt der autor zu einem resultat, das lebhaft an den inhalt zweier uns bekannter lateinischer verse erinnert:

Or dunque chi serà da lor servito?
Chi più lor serve e pegio n' è chanbiato,
Che fenmina non è sança mal vitio.[1])

Genau dieselben opfer weiblicher bosheit mit ausnahme nur des ersten ritters der tafelrunde finden sich in einem kurzen traktat aus einer handschrift des 13. jahrhunderts.[2]) Da der traktat nichts neues bringt, kann ich mich mit seiner erwähnung begnügen, will jedoch darauf verweisen, daß Brunetto Latini in seinem „Livres dou tresor" eine ähnliche zusammenstellung von autoritäten gibt, die bei der großen popularität dieser dichtung wohl an einen einfluß auf ähnliche werke zu denken berechtigen könnte (s. o. s. 89).

Schon früh waren eine ganze reihe provenzalischer trobadors auf ihren wanderungen auch nach Italien gekommen, hatten an den fürstenhöfen herzliche aufnahme gefunden und ihrer poesie schnell eine heimatsstätte geschaffen. Man gefiel sich jetzt, zunächst besonders am hofe Friedrichs II. von Sizilien, dann aber auch im norden, schnell darin, in italienischer sprache nach provenzalischem muster zu dichten, und die ritterliche lyrik in Italien kam auf. Aber das rittertum konnte hier keine festen wurzeln fassen, und nur zu bald traten dichter auf den plan, welche die italienische dichtung von dem provenzalischen joche befreien wollten und nun wohl eine der liebesheuchelei des frauendienstes entgegengesetzte straße einschlugen. An ihrer spitze steht Guittone d'Arezzo, der in der ersten periode seiner literarischen tätigkeit ganz auf dem boden der trobadorpoesie dichtet, dann aber plötzlich von ihr abläßt und nun die vorher so gepriesene liebe aufs heftigste befehdet. So findet sich wohl auch in

[1]) Vgl. Alex. Neckam, De vita monachorum, l. c. s. 31.
[2]) Ed. S. Murpurgo, Rivista critica della letteratura italiana, Anno III, Firenze 1886/87, s. 58—60.

diesem oder jenem seiner gedichte eine abfällige äußerung über das schöne geschlecht; doch im allgemeinen zieht er weniger gegen dieses als gegen die liebe zu felde, und ich kann deshalb seine gedichte außer acht lassen.

„Or tornate in usanza, buona giente“: Mit größerem rechte verdient an dieser stelle vielleicht das gedicht eines seiner schüler, des Chiaro Davanzati, erwähnung. Dieser dichter, der um 1260 in Florenz auf der höhe seines ruhmes stand, suchte zunächst wie seine zeitgenossen in möglichst getreuer nachahmung der trobadorpoesie seine beste leistung zu erzielen, schloß sich dann jedoch dem Guittone d'Arezzo in seinem bestreben an, die italienische poesie auf eigene füße zu stellen. Diesem wandel verdanken wir u. a. ein kurzes gedicht von vierzig versen über die wankende treue des schönen geschlechts.[1]) Es ist zwar mehr eine persönliche klage des dichters, aber auch er meint doch ganz allgemein:

Mai nessuno omo nom si puo guardare
Da quei che vuole ingannar con amore. (S. 83.)

Unser autor will uns von einer großen falschheit berichten, welche sich die dame seines herzens hat zu schulden kommen lassen: er hat einer frau mehr liebe erwiesen, als irgendein sterblicher mensch es tun kann; aber sie hat ihn, verräterisch wie Judas, mit einem anderen liebhaber betrogen. Sein einziger trost ist, daß er nicht allein die wankende treue der weiber hat erfahren müssen; nein, es ist weiseren männern begegnet als ihm, einem Virgil, Salomon, Simson und Adam.

„Sicome il pescie a nasso“: Casini weist bei der herausgabe des oben erwähnten kurzen gedichtes auf die übereinstimmung mit einer frauenfeindlichen dichtung des Pisaner dichters Leonardo del Guallaco hin.[2]) Doch, wie wir sehen, findet sich diese aufzählung von autoritäten immer wieder, wo der gegenstand einmal zur sprache kommt, sodaß

[1]) A. d' Ancona e D. Comparetti, Le Antiche Rime volgari secondo la lezione del cod. vat. 3793, vol. III. Bologna 1884, s. 83—84; in der Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua.

[2]) Ib. vol. II, s. 63—66; ed. Valeriani, vol. I, s. 145; vgl. oben s. 143.

man hieraus nur selten auf eine nähere beziehung zweier werke zueinander schließen darf. In diesem gedichte trägt unser autor in 72 versen einige gemeinplätze von der schlechtigkeit der frauen vor. Als gewährsmann ruft er Salomo an, verweist auf Simson und Adam, aber auch auf Merlin und Paris, zeigt, daß die frauen nur auf gewinn bedacht sind und daß man ihren reden nicht trauen darf, und kommt endlich zu dem resultat:

Dal terzoletto ò apreso — Prendo del suo mesteri
A sua guisa mi porto — Quello che m' è mestieri
S' alcuna mi si balglia. — Nè per altro nol l' amo. (vv.64—69.)

Aus ihrer schönheit und anmut will er sich nichts mehr machen.

Wie in diesen werken, so stößt man in den liedersammlungen jener zeit wohl auch sonst in dieser oder jener dichtung auf stellen, die gegen die frauen gerichtet sind; meist aber schießen die autoren, wie schon gesagt, ihre pfeile mehr gegen die liebe überhaupt ab, und in diesem sinne glaube ich auch ein von Tobler erwähntes gedicht des Guillare d'Arezzo auffassen zu müssen und deshalb aus dem rahmen dieser betrachtung fortlassen zu dürfen. Aus dem gleichen grunde auch will ich auf ein näheres eingehen auf die tenzonenpoesie verzichten, obwohl auch hier vielleicht manches unserem thema verwandte anzutreffen ist. —

Alle die bisher besprochenen denkmäler der italienischen literatur bringen im wesentlichen nur in gemilderter form dieselben gedanken vor, die uns von ihren vorgängern in der mittellateinischen sowohl wie altfranzösischen literatur bekannt sind. Wichtiger dagegen ist für uns die tatsache, daß wie die mittellateinische dichtung in dem buch des Andreas capellanus, wie die altfranzösische poesie in dem „Rosenroman", so auch die italienische literatur ein werk aufzuweisen hat, das gewissermaßen eine zusammenfassung alles dessen gibt, was geistliche oder laien von der schlechtigkeit des weiblichen charakters je zu sagen gewußt haben. Wir betreten mit diesem umfangreichen denkmal der altitalienischen frauenfeindlichen dichtung, den „Proverbia que dicuntur

super natura feminarum",[1]) wieder ganz den boden volkstümlicher literatur, wie sie im 13. jahrhundert in den dialekten Oberitaliens so reiche pflege fand und in Gerardo Patecchio ihren ersten vertreter zeitigte.

Diese manches neue bringende satire auf die frauen befindet sich in derselben Berliner handschrift, in der neben dem bekannten buche des Uguçon da Lodi und anderen volkstümlichen werken auch die von mir erwähnte bearbeitung der Salomonischen Sprüche durch Gerardo Patecchio ihre niederschrift gefunden hat. Von dem letzten werke ist unsere satire nur durch eine paraphrase des Paternosters getrennt, woraus man wohl geschlossen hat, daß beide dichtungen derselben feder entstammen. Noch Bertoni hält das gegenteil durchaus nicht für erwiesen, macht jedoch zur bedingung, daß in diesem falle unser gedicht als ein jugendwerk des dichters angesehen wird,[2]) eine hypothese, die freilich durch die doch wohl glaubwürdigen angaben unseres autors über sein alter in sich selbst zusammenfällt. So bliebe als einziger grund, dem Patecchio die verfasserschaft auch der „Proverbia" zuzuschreiben, der, daß er eben in einem teile seines Splanamento das thema mit unserer satire gemein hat; aber dieser gegenstand lag im zuge der zeit und berechtigt durchaus nicht, eine identität beider autoren anzunehmen.

Über den urheber dieser zahllosen und bitteren schmähungen auf das schöne geschlecht sind wir vielmehr, wie so oft, fast völlig im unklaren: nur wenige angaben im gedichte gestatten es, schlüsse auf seine persönlichkeit zu ziehen.

Unser anonymus muß schon in hohem alter gestanden haben, als er seine schmähungen niederschrieb, denn er sucht sich an einer stelle seiner satire von dem scheine zu befreien, als wenn er nur deshalb den frauen grolle, weil er wegen seines weißen haares nicht mehr die gunst eines weibes erringen

---

[1]) Ed. A. Tobler, Zeitschrift für roman. Philologie, bd. IX (1885), s. 287—331; siehe dazu: F. Novati, Giornale storico della letteratura italiana, vol. VIII (1886), s. 432—442; Murpurgo, Rivista critica della letteratura italiana, Anno III (1886), s. 56—60. — Alfred Raphael, Die Sprache der Proverbia que dicuntur super natura feminarum, Berlin 1887, Dissertation.

[2]) Giulio Bertoni, Il Duecento, o. c., s. 181 ff.

könne.[1]) Für das hohe alter des dichters scheint mir daneben aber auch zu sprechen, daß er sich beständig mit seiner erfahrung brüstet und immer wieder erklärt, nur das aufzuzeichnen, was er in langem, langem umgange mit den Evastöchtern beobachtet und gesammelt hat.[2])

Auf grund eben dieser angabe auch, die sich in vielen strophen wiederholt, glaubt Tobler (op. cit. s. 288) auf einen laien als den verfasser der satire schließen zu dürfen. Mir scheint dieser schluß jedoch zum mindesten übereilt, fehlt es doch nicht an zeugnissen dafür, daß auch nach dem verbot der priesterehe die geistlichen zum teil weiterhin umgang mit dem schönen geschlechte pflegten. Andererseits aber war es in gewisser hinsicht eine folge eben dieses verbotes, daß die geistlichen nun in ihren beziehungen zum schönen geschlechte nicht gerade auf dessen würdigste vertreterinnen angewiesen waren und daß man so wohl die schmähungen auch als aus der hand eines geistlichen stammend als begründet und gerechtfertigt ansehen kann.

Eher mag man in unserem autor wegen seiner großen ungelehrsamkeit einen laien erblicken: ein geistlicher der damaligen zeit würde sich solche entstellungen von historischen begebenheiten und solche verwechselungen von persönlichkeiten aus geschichte und sage, wie sie sich in unserem gedichte in so stattlicher zahl finden, kaum haben zu schulden kommen lassen. Er will zwar in die schule gegangen sein und alles, was er in seinen versen gegen die frauen vorbringt, den werken des altertums entnommen haben,[3]) ja, er führt aus

[1]) Str. 96 sq.:

Non digano le femene, però q'eu son canuto:
No uale le toi arme per falsar nostro scuto;
Però ne di tu male, nula te uol per druto.

No credano le femene, peró c' ai pelo blanco,
Qe de li soi deporti sia recreto ni stanco.

[2]) Str. 86, 135, 159, 164.

[3]) Str. 69: En libri anciani, qe li poeti fese,
Stratute ste parauole o trouate et entese.
Cui a enpreso en scola se ad altri mostra e dise,
No li po dar reproço uilano ni cortese.

diesem sogar eine reihe von gewährsmännern an,[1]) aber man merkt doch zu bald, daß er diesen bitter wenig verdankt und sie, wie viele seiner gesinnungsgenossen, nur anruft, zum teil aus eitelkeit, zum teil um seinen schmähungen den schein größerer wahrhaftigkeit zu verleihen. Daß unser autor den titel eines damals ziemlich verbreiteten buches, des Pamphilus, für den namen eines dichters ansieht und daß er aus Cicero zwei personen macht, indem er diesem einen Tullius an die seite stellt, ist freilich auch anderen als ihm passiert[2]). Immerhin aber beweisen auch diese beiden entstellungen und noch viel mehr die übrigen entgleisungen — Jason verwechselt er mit Pelia (str. 30), die Matrone von Ephesus erscheint als Aurisia (str. 28), die geschichte von dem „Schreiber im Korbe" wird nicht wie sonst an Virgil, sondern an den philosophen Antipatol geknüpft, Antiochia (?) wird von Äneas getötet, der kämmerer Potiphar tritt an die stelle des Pharao usw. —,[3]) daß unser anonymus, wie schon gesagt, zu jenen volkstümlichen dichtern gehört, die das nördliche Italien des 13. jahrhunderts in so großer menge hervorgebracht hat: auch seine weisheit stammt vorzüglich aus dem leben, aus volksmeinungen und -ansichten, woneben andere volkstümliche dichtungen, besonders französischer zunge, ihm reiches material geboten haben mögen.

Für diesen volkstümlichen charakter unseres werkes spricht aber u. a. auch, wie Novati mit recht meint, die lateinische schlußbemerkung: *Iste est ille qui invenit librum de natura mulierum et vocatur Sapiens Stultus,*[4]) womit doch wohl der in der volkstümlichen literatur so beliebte gemeinplatz von der weisheit im munde eines toren zum ausdruck gebracht werden soll. Endlich kann man als kriterium hierfür auch noch die verwendung des wortes *proverbium* ins

[1]) Str. 18: Molti ne trouarete de li sempli Catone,
D' Ouidio e de Panfilo, Tulio e Cicerone.

[2]) Pamphilus erscheint als schriftsteller in der Bataille des VII Arts de Henri d' Andeli, ed. A. Jubinal, Œuvres complètes de Rutebuef[2] III, s. 343. — Tullius und Cicero erscheinen als zwei personen u. a. bei Alars de Cambrai in dem prolog zu seinem „Dit des Philosophes", s. dazu Le Roux de Lincy, o. c., bd. I, einl. s. XXXVII.

[3]) Str. 31, 33, 37.

[4]) Ed. Tobler, o. c., s. 325; siehe Novati, Giorn. stor., o. c., s. 434.

feld führen, das hier in der bedeutung allgemeingiltiges sprichwort und daneben auch in dem sinne von belehrender rede und groben satirischen angriffen erscheint.[1])

Unsere satire besteht aus 189 vierzeiligen einreimigen alexandrinerstrophen, in denen der anonymus zweifellos manchen neuen gedanken und manche gute beobachtung vorbringt, sich aber vorzüglich durch originelle vergleiche der frau mit einzelnen tieren und durch anführung von opfern weiblicher bosheit aus der neuesten zeit gegenüber seinen gesinnungsgenossen auszeichnet. Unter diesen strophen findet sich in sechs versen noch ein gebet an Jesus, dann die oben erwähnte lateinische bemerkung und schließlich zwei bilder, die wohl die tyrannei der frau über den mann darstellen sollen. Überdies findet sich als erläuterung zu jeder einzelnen strophe am rande ein diesbezügliches oft recht treffendes bild.[2]) Unser dichter weiß im großen und ganzen den schmähungen seiner vorgänger nicht allzu viel neues hinzuzufügen: auch sein werk bildet von einem höheren gesichtspunkte aus gesehen nur ein glied in der langen kette frauenfeindlicher werke in den abendländischen literaturen des mittelalters. Dennoch mag hier eine genauere analyse der satire am platze sein, einerseits weil man so um so besser das alte und neue an unserem gedichte erkennt, andrerseits aber weil die „Proverbia" sowohl durch die mannigfaltigkeit ihres inhalts als auch durch die schärfe und grobheit der schmähungen eine sonderstellung in der italienischen literatur einnehmen. Ich werde jedoch wegen der enge des mir zur verfügung stehenden rahmens, soweit es möglich, ist einige strophen zusammenfassend behandeln, und ich muß im übrigen auf Toblers analyse des werkes verweisen.

Der italienische weiberfeind nimmt zunächst wie viele seiner gesinnungsgenossen, die guten frauen von seinen

---

[1]) In dem sinne allgemeingiltiges sprichwort erscheint „Proverbia" in str. 12, 47, 58, 100; manchmal nennt der autor sein werk auch „Sermoni," (str. 61 u. 66) oder „Parauole" (str. 59, 69, 75); gelegentlich führt er sprichwörter an (str. 12, 148, 169, 186); den sinn von schmährede, tadel hat „Proverbia," str. 67 f.

[2]) Wiese u. Percopò, Gesch. d. ital. Literatur, s. 42—43, drucken einige bilder ab.

schmähungen aus. Eine weise und verständige frau aber gilt unserem dichter als unbezahlbar; leider nur sind die frauen einander so ungleich wie der Tigris und der Rienzfluß, und ist es ebenso schwer eine gute frau zu finden wie etwa einen drachen zu zähmen oder von einem dornstrauch ambraäpfel zu erzielen, alles das wäre mit einer menge goldes von der größe des berges im lande Rassa nicht zu teuer bezahlt.[1])

Unser dichter selbst hat die liebe erprobt mit ihren qualen und freuden, und nur so ist er in der lage, von ihr zu reden, und nur so wird er sich jetzt vor den weibern hüten, wie ein mann, der sich einmal an einem feuer gebrannt hat, sich ängstlich von jeder flamme fernhalten wird. Weder haß noch liebe bewegt ihn; aber furchtlos will er seine meinung vortragen, ob nun die anderen reden oder schweigen.[2])

Nach diesen einleitenden worten geht der dichter nunmehr zu dem eigentlichen gegenstand seiner dichtung über, jedoch nicht, ohne sich vorher in eine etwas sonderbare situation versetzt zu haben: an einem schönen märzmorgen legt er sich zu früher stunde auf einer wiese am rande eines flusses nieder. Alles um ihn her zeugt von Gottes güte: die blumen stehen schon in voller blütenpracht, nachtigallen, amseln und drosseln singen hoch in den bäumen, kurz, es ist eine umgebung, die einem provenzalischen trobador, bei dem man solche szenen zu finden gewohnt ist, wohl das schönste loblied auf liebe und frauen in die feder diktiert hätte. Welche düsteren gedanken aber löst diese schönheit der natur in

---

[1]) Str. 4—7. Nach Novati, o. c., s. 441 ist die terra de Rassa, die Tobler unbekannt ist, ein teil Slavoniens.

[2]) Str. 8—12; vgl. str. 12:

Que qe li autri faça de parlar o de tasere
Eu dirai tuta uia, cui qe debia plasere;
Qe ben l' ai entenduto en li prouerbi dire,
Per complir so talento de l' om molto sofrire —

mit Chastie-musart, ed. cit., str. 1:

Que que li autre facent de parler ou de taire,
Ge dirai mon plaisir a qui doie desplaire;
Quar ainsi l' ai oï en proverbe retraire
Por son bon aconplir doit l' en folie faire.

unserem autor aus? Er denkt an die schlechtigkeit der Evastöchter und will den männern davon berichten, damit sie vor den frauen auf der hut sind; Cato, Ovid, Pamphilus, Tullius und Cicero sollen ihm dabei helfen (str. 13—18).

So erinnert sich unser weiberfeind daran, daß er schon viele um der liebe willen hat in tiefe schulden geraten sehen, daß die frauen nehmen ohne zu geben und daß man nicht den worten derer trauen darf, die sich mit rot und weiß schminken.[1]) Die braune und die weiße haben dieselbe böse natur, und nicht die Alpen sind so reich an schnee wie alle weiber an bösen künsten (str. 21f.).

Im gegensatz zu einigen seiner landesgenossen, wie Gerardo Patecchio und Jacopone da Todi, läßt unser dichter es sich dann nicht nehmen, seinen schmähungen durch beispiele aus geschichte und sage und aus dem Alten Testamente einen rückhalt zu geben. Eine stattliche zahl von opfern weiblicher list und verschlagenheit zieht an unserem auge vorbei, und viele bekannte personen begegnen darunter: wir hören an biblischen opfern von Adam, von Salomon, von Simson, Lot, Johannnes dem Täufer, Joseph, Petrus, von dem verwandtenmord der Athalia und schließlich von Ahab und seiner gemahlin Jezabel.[2]) In buntem durcheinander mit ihnen erscheinen dann beispiele für die weibliche schlechtigkeit aus der sage und geschichte: wir hören von Helena, von der freveltat der weiber an dem könige Karl, von Pasiphae und ihrem ruchlosen treiben mit einem stiere, von Dido, von der Matrone von Ephesus, von Medea, die den Jason getötet haben soll, von dem schimpf, dem eine frau den philosophen Antipatol preisgab, indem sie ihn wider die verabredung lange zeit zwischen himmel und erde in einem korbe schweben ließ, von Achilles, von Priamus, von Äneas, wir hören weiter von einem Römer, der sieben jahre hindurch an allen orten die bösen taten der weiber aufzeichnete, von dem herrn Martin aus Pisa, dem die gattin auf listige weise die anwesenheit eines buhlen verheimlichte, von Prokne und endlich von der

---

[1]) Str. 19f. — Vgl. str. 19 mit Chastie-musart, l. c., s. 109.
[2]) Str. 23, 24, 32, 34, 37, 35, 48, 45f.

gräueltat Myrrhas.[1]) Dazwischen stellt der dichter über dieses oder jenes der beispiele seine betrachtung an.[2]) Immer wieder warnt er vor der frau, die ihm die quelle aller bosheit ist. Jede tücke und jede list liegt im herzen der weiber verborgen.[3]) Bäuerinnen, gräfinnen und königinnen ruhen nicht eher, als bis sie die gelüste ihres herzens gestillt haben, und wer ihnen glaubt, dem wäre vielmehr zu wünschen, er wäre taub oder stumm, wird man doch niemals seine wohnung in einem brennenden ofen aufschlagen wollen (str. 44, 47, 50).

Aber unseres dichters liste von den opfern des schönen geschlechts ist noch nicht erschöpft: zu den antiken beispielen gesellen sich eine reihe aus der neuesten zeit. Hierin ist unser autor, wie schon gesagt, originell, denn bei keinem anderen weiberfeinde ist mir etwas ähnliches entgegengetreten. Einen grund hierfür kann ich nicht angeben, da unkenntnis dieser ereignisse wohl kaum anzunehmen ist, wiewohl andererseits freilich unser dichter hier und dort mit seinen angaben ganz allein steht und auch durch die geschichte keine stütze erhält, somit also wohl aus eigener phantasie schöpft.[4]) So spricht unser dichter nun von Ludwig VII. von Frankreich und dem treubruch seiner gattin mit dem herzoge von der Normandie, von der untreue der gemahlin Friedrich Barbarossas, von der markgräfin von Montferrat, von der königin Margareta von Sizilien und ihren beziehungen zu dem kanzler Maio aus Bari und endlich von dem kaiser Alexius I.

---

[1]) Str. 22, 23, 25, 26f., 28, 29f., 31, 33, . . . 38 (zu diesem sammler der weibertücken vgl. Keller, Roman des Sept Sages, s. CLXXXVI), str. 39 (die geschichte von dem herrn Martin entspricht dem Exempl. X — bei Schmidt Ex. XI — der Disciplina clericalis), str. 41 (zu dieser tat der Prokne vgl. Novati, o. c., s. 441), 43 (von Myrrha spricht Ovid, Metam X, 298ff.).

[2]) Besonders von str. 40 an.

[3]) Str. 42: Saçate, ogna malicia et ogna mala causa
En lo cor de la femena sta serata e repausa;
vgl. Marcoul et Sal., ob. s. 134, anm. 1.

[4]) Vielleicht ließe sich das fehlen dieser beispiele bei anderen misogynen durch die furcht der dichter vor strafe erklären, zumal sie den ereignissen ja z. t. noch näher standen als unser dichter.

Commenus von Griechenland, dem die kaiserin „hörner aufsetzte“.[1])

Noch vielen anderen ist dasselbe schicksal wie diesem kaiser zuteil geworden, und die zahl der hahnreie ist groß; wer sich aber mit frauen abgibt und schaden davonträgt, der hat kein recht zu klagen.[2])

Nach diesen vielen schmähungen nun hält unser dichter es für geraten, erst einmal eine pause eintreten zu lassen, um sich zu entschuldigen und zu rechtfertigen. Ähnelt er in dieser anlage seines werkes neben Jehan de Meung vielen anderen weiberfeinden, so kommt er doch dem verfasser der frauenschmähungen im „Rosenroman“ vorzüglich auch durch die art und weise dieser rechtfertigung nahe: wie dieser nämlich, so sucht auch unser satiriker die verantwortung für die bitteren vorwürfe auf die alten abzuwälzen, aus deren bücher er alles gelernt haben will.[3]) Wer aber die schlechtigkeit der weiber aus den büchern erfahren hat, der ist ein feigling, wenn er nicht anderen mitteilung davon macht, und durch sein stillschweigen gibt er nur sein einverständnis kund.

So hebt unser autor nur zu bald mit neuer kraft wieder mit seinen schmähungen auf die Evastöchter an, denen er nicht mehr trauen will als die maus der katze. Er tadelt ihre unentschlossenheit, zeigt, wie sie nie zu festem denken gelangen, wie sie verschmähen, was sie wollen, wie ihr auge weint, während das herz fröhlich ist, er wirft ihnen vor, tag und nacht nur auf die überlistung des mannes zu sinnen und erklärt, daß der liebende vergeht wie schmelzender schnee (str. 81—83). Alles das sagt er nicht etwa aus groll, sondern

---

[1]) Str. 51, 52, 53, 54, 55. Von einer untreue der kaiserin Irene ist nichts bekannt; Tobler meint deshalb, daß sich hier an Alexius I. knüpft, was sonst von kaiser Konstantin erzählt wird, wie z. b. im „Blasme des Fames“, siehe ob. s. 116.

[2]) Str. 56—60. Der gedanke von der geringen berechtigung zu klagen findet sich ähnlich an vielen stellen: z. b. Prov. au vilain, ed. Tobler, str. 230; Marcoul et Salemons, ed. cit., str. 36 u. 58 u. sonst.

[3]) Diese pause umfaßt die strophen 61—78; vgl. str. 69, l. c., s. 148, anm. 3, mit Roman de la Rose, ed. Michel, bd. II, s. 142—148, woselbst sich auch der gedanke findet, daß die schmähreden nicht aus bosheit vorgebracht werden sondern aus liebe zur wissenschaft, s. ob. s. 98f.

nur um der wahrheit willen, wie man sie auch bei Teiresias, der mann und frau zugleich war, bezeugt finden kann.[1]) Die listen der weiber sind zahlreicher als die sterne am himmel, der sand am meere oder die blüten auf den bäumen, und man muß sich schon selbst sehr gut auf list und betrug verstehen, um nicht kutte, mantel und hut im umgange mit den frauen einzubüßen.[2]) Zu der verschlagenheit des weibes gesellen sich viele aufs äußere gehende unsitten, vor allen dingen ihr bestreben, sich durch schminke ein besseres aussehen zu geben, und dann die geldgier, welche die frau nur solange treue bewahren läßt, als aussicht auf gewinn besteht (str. 90—95).

Noch einmal unterbricht der weiberfeind seine schmähungen, um den vorwurf zurückzuweisen, daß er wegen seines alters und des damit verbundenen geringen glückes bei den frauen diese angreift; nein, auch ein baum in weißer blüte trägt noch frucht bei guter wurzel. Lange genug hat er beobachtet, um nun endlich seine meinung über das schöne geschlecht zu sagen, dem er ebensowenig trauen will, wie dem heiteren wetter im januar.[3])

Wie vorher durch beispiele aus altertum und neuzeit, so sucht unser autor nunmehr durch ein anderes beliebtes mittel

---

[1]) Str. 85—87: von Teiresias und seinem geschlechtswechsel erzählt Ovid, Metam. II, 323ff.

[2]) Str. 88, 89; vgl. str. 89:

Molt li conien sauer d'ençegno e de frapa,
K' el non lase del so coita, mantel o capa —

mit Marcoul e Sal.:

Qui putain croira
Ne li remainra
Ne cote ne chape (ed. c. str. 70).

[3]) Str. 96—103: vgl. str. 96a u. 99:

Tant aio speronato qe a salt son uenuto.
. . . . . .
Si com eu sopra disi, tant aio speronato,
K' eu son uenut a salto; ça no stará celato,
K' eu no diga oimai ço qe' me uen a grato,
A cui qe pes o plaqua o aibal cor irato —

mit Chastie-musart, o. c., s. 479:

Tant ai esperonné que sui venu au saut.
Se ne di mon pensé, trestot ce que me vaut?
Gel dirai totes voies, comment que li plet aut,
Qu' assez a gent el monde don gaire ne me chaut.

seine angriffe zu illustrieren: er vergleicht das weib in einzelnen seiner charakterzüge mit dem wesen bestimmter tiere. Diese vergleiche sind uns zum großen teil bekannt; aber in so stattlicher fülle wie hier hat sie kein anderer weiberfeind vor oder nach unserem anonymus gebracht, und hier auch erscheinen sie zuerst in breiterer ausführung. Ein störrisches pferd soll man im stalle halten, wenn man nutzen davon haben will. Es ist unmöglich, eine frau, die gerade den am meisten hintergeht, der ihr am treuesten dient, durch gütiges zureden oder zank zu bessern, ebenso wie man schwein und katze nicht anders machen kann, als wie die natur sie gestaltet hat. In seiner list und verschlagenheit gleicht das weib dem fuchse, der durch viele verschiedene ausgänge aus seinem bau jäger und hund in die irre führt. So hat das weib manches mit dem wolf gemein,[1]) es ähnelt dem igel, da es, wie dieser, jedes tier zerreißt, das ihn packen will, so die männer mit tränen und schmeicheleien anlockt, um sie dann ins verderben zu stürzen,[2]) und es läßt sich endlich mit der unze vergleichen, da es wie diese jeder zucht widersteht und es leichter wäre, regen und wind abzulenken, als es zu bessern; bär und pferd sind in dieser hinsicht noch von besserer art als die frau, kann man sie doch durch drohungen gefügig machen.[3])

Auch den von Jacopone her bekannten vergleich des frauenblickes mit den verderbenbringenden augen des basilisken bringt unser autor vor, um die weiber dann in ihrer unbezähmbaren sinnenlust der katze an die seite zu stellen und in ihrer gefährlichen schönheit mit dem panter zu ver-

---

[1]) Str. 106 sq. Vergleiche mit katze, wolf und fuchs bringt auch das Chastie-musart, nur in knapperer form als hier (vgl. s. 112); den vergleich mit dem pferde siehe im Blasme des Fames, Jubinal, ed. c., s. 80.

[2]) Str. 112. Der vergleich mit dem igel begegnet hier zuerst. Man findet ihn jedoch später bei Jñigo Lopez de Mendoza (15. jh.) in dem gedichte Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas, siehe Am. de los Rios i. d. Historia crit. bd. VII, s. 244.

[3]) Str. 116, 114f. Der vergleich mit dem bären ist nicht selten, man findet ihn in einer hs. des Chastie-musart, ed. Tobler im anhang zu den Prov., ed. c., s. 329, str. 43; auch im Blasme des Fames, freilich in anderem sinne, ed. c., Jubinal, s. 80.

gleichen, der durch sein aussehen alle tiere anlockt, ihnen dann aber den untergang bereitet. Ihr antlitz ist der spiegel des teufels und verwirrt den männern sinn und geist.[1])

Es folgt nun der vergleich des weibes mit einer schenke, den unser dichter vielleicht dem „Chastie-musart" entnommen hat, der aber auch anderen werken eigen ist und sich wie ein roter faden durch die ganze misogyne dichtung hindurchzieht: schnell und freudig eilt der schlemmer zur schenke, wird von der wirtin mit lachen empfangen, geht aber an leib und seele geschändet wieder fort.[2])

Unser anonymus scheint besonderes gefallen an den vergleichen zwischen frau und tier gefunden zu haben, denn noch einmal nimmt er sie wieder auf. Im gegensatz zu Semonides von Amorgos, seinem großen vorgänger auf diesem gebiete, der allein die aus der biene entstandene frau als vollkommen und begehrenswert hingestellt hatte, entdeckt unser dichter auch an diesem tiere eine schattenseite und die entsprechende parallele im charakter der frau: die biene liebt die blume nur um des honigs willen und die frau den mann nur wegen seines geldes.[3]) Doch mehr als allen anderen tieren gleicht das weib der katze: einer katze mit struppigem fell kann man wohl ihr diebisches wesen nachsehen und ebenso einer armen frau; doch das schlimme ist, daß gerade katzen mit glänzendem fell und reiche weiber am meisten auf raub ausgehen. Die frauen tun und reden, was ihnen beliebt; gerne wollen sie den mann von ihrer güte überzeugen, doch ihr herz ist nur außen gut, innen aber wie ein fauler apfel. Hat die katze erst einmal von der milch genascht, so tut sie es immer wieder, und ebenso kann man der

---

[1]) Str. 118—125. Der vergleich mit dem basilisken war beliebt: siehe Jacopone da Todi, ed. Ferri, s. 14; die strophe 125 zeigt ähnlichkeit mit einer strophe des Chastie-musart (str. 11); doch ist meiner meinung nach die ähnlichkeit nicht so groß, daß man entlehnung annehmen muß.

[2]) Str. 126—129. Über die ähnlichkeit zwischen der frau und einer schenke äußert sich im gleichen sinne der dichter des Chastie-musart, Jub., ed. cit., s. 488. Das wort „tauerna" erscheint hier jedoch nicht, wohl aber im Blasme des Fames, l. c., s. 123, u. bei Marcoul et Salem., l. c. s. 145.

[3]) Str. 130f.: über Semonides Amorginos vgl. die einleitung, s. 4.

frau nicht mehr trauen, nachdem sie einmal den Adam betrogen hat; läßt man sie deshalb doch auch zur scham stirn und haupt verdeckt tragen.[1]) Als schule für narren will unser dichter die liebe bezeichnet wissen, machen die frauen sich doch nichts aus der umarmung von eltern oder geschwistern oder eines mannes, wenn sie nicht ihre sinnenlust dabei stillen können (str. 143). Ja, diese ist so groß, daß die frauen darin selbst die vögel, den löwen, leoparden und wolf übertreffen. Diese tiere setzen sich nach der empfängnis gegen eine begattung zur wehr, aber was tun die frauen?

Mai ço no fai le femene, anc abia fant en uentre;
De dieu n'a ponto cura, ni uergonça niente.
Enlora uol qe l' homo plui li bata lo uentre;
En soa fulia se pensa, no lo saurá la çente (str. 147).

Wohl mancher mann zieht ein fremdes kind als das eigene auf, denn der frau ist es leicht, den gatten glauben zu machen, daß sie ein kind geboren hat in so kurzer zeit wie es ihr paßt.[2]) Und wie alle diese vorwürfe, so erhebt unser anonymus auch die schwere anschuldigung gegen die Evastöchter, daß sie die frucht im eigenen leibe töten. Er vergleicht sie darin einem baume, der mit seinen ästen um sich schlägt und die früchte verdirbt und den niemand im garten haben will.[3])

Nach diesen allgemeinen schmähreden auf das schöne geschlecht wendet unser weiberfeind sich den jungen mädchen zu: er schildert, wie sie gleich den spinnen am fenster ihre netze auslegen, um die vorbeigehenden männer zu fangen und

---

[1]) Str. 132—142. Der vergleich mit der katze findet sich auch in Rosenroman, ed. Michel, bd. I, s. 330; über die reichen frauen klagt besonders Étienne de Fougères, s. o. s. 85.

[2]) Str. 148—150. — Str. 148 cd.:

Tal hom cre auer fiiolo, q' el non e miga so,
Ne çamai la soa oura no nde çoà ni fo.

Es ist dies ein gemeinplatz in der misogynen literatur: Bernard von Morlas, De contemptu mundi „Legitimus perit, arva patris terit haud patris heres" (ed. Wright, o. c. s. 56); De conjuge non ducenda, l. c. s. 40, siehe daselbst die anmerkung 1.

[3]) Denselben vorwurf wie hier (str. 152f.) erhebt außer Bernard v. Morlas (l. c. s. 26) ähnlich auch Étienne de Fougères (l. c. s. 87).

manchen wie einen hammel zur schlachtbank zu führen, der selbst zu täuschen glaubte,[1]) er tadelt die putzsucht der weiber im allgemeinen und warnt endlich die männer, sich den umgang mit jungen mädchen gar zu leicht und ungefährlich zu denken; die kleinen enten, die auf dem wasser schwimmen, sind nicht leichter zu greifen als die großen. Das junge mädchen ist gewandt wie ein aal, immer entwischt es einem, und von seinen tausend versprechungen erfüllt es kaum eine.[2])

Nicht besser als sie aber sind die nonnen, und auch das will unser autor aus eigener erfahrung wissen: wie unter trockenem stroh leicht feuer ausbricht, so gehen auch die nonnen ihrer sinnenlust nach, wenn sich nur gelegenheit bietet. Mit süßem gesange locken sie wie sirenen die männer an sich, ja, was noch schlimmer ist:

L' una couata l' autra de grad e nolontero,
E quele de sain Stefano si foleç' a sain Pero[3]) (str. 167).

Aber die liste ihrer fehler ist noch nicht erschöpft, noch mancherlei weiß unser dichter zu berichten: wespennest und frau sind einander gleich, hier wie dort hofft man auf angenehmes, erntet aber nur herbes. Noch einmal hören wir von der unverbesserlichkeit der frau, die so gewiß ist wie die tatsache, daß man aus trockenem holze keine guten reifen machen kann, und von der sinnenlust, wegen der unser dichter die frau einen baum nennt, der zu jeder zeit frucht trägt, während sonst der Herrgott alle bäume frucht bringen läßt zu ihrer zeit (str. 168—174). Lachen und weinen einer frau muß man gleich gering achten, denn ihre augen haben das

---

[1]) Str. 154—157. Von dem ochsen, der zur schlachtbank geführt wird, spricht im ähnlichen zusammenhang Salom. Prov. VII 22 (l. c. s. 37, anm. 2); De conjuge non ducenda, ed. Du Méril, str. 13.

[2]) Str. 157—163. Der vergleich mit dem aale (str. 163) ist selten, siehe Le Blastange des Fames, ed. Jubinal, o. c. s. 76:

Fame set mult et boule et guile;
Plus est tornanz ne soit anguille.

Im Chastie-musart erscheint im ähnl. zusammenhang der darset: Feme est plus escoulant que n' est darset en Loire (ed. cit., str. 65).

[3]) Str. 164—167. Die nonnen im besonderen tadelt auch Bernard von Morlas (l. c., s. 25—26).

weinen gelernt.[1]) Von ihrem willen kann man sie nicht abbringen, und versucht man es, so bestehen sie um so hartnäckiger darauf. Noch einmal wird die frau der wölfin an die seite gestellt, dieses mal um zu zeigen, wie sie unter zehn männern immer den schlechtesten erwählt (str. 177—179). Nur auf diebstahl und raub gehen alle frauen aus, und es ist ihnen ganz gleich, an wem sie ihre habgier befriedigen können.[2]) Schon Paulus und Christus haben die frauen getadelt; wie die angel der tod des fisches, so sind ihre schmeichlerischen worte der tod des mannes. Selbst Salomo hat keine gute frau finden können, weshalb man am besten tut, sich von dem ganzen falschen geschlechte fernzuhalten. Unter vielen schönen männern wählt die frau sich stets den räudigsten narren aus, wie ja auch der adler lerchen und amseln fangen könnte, sich aber am liebsten von grillen nährt.[3]) — Mit diesem vergleich und einem gebet an Jesus schließt das gedicht.

[1]) Vgl. str. 176 cd.:

Qe chascun al so oglo ensegnat et apreso,
Qe plora quando uole; cosi m' est el auiso —

mit Chastie-musart, l. c. s. 112, vgl. daselbst anm. 1.

[2]) Str. 181: Tanto per cobiticia a li penseri feli,
A cui ele po tolere brochete o aneli,
Comentre uol si sia, uilani o meseli,
Ne si i e driti o çoti, o se son laidi o beli —

vgl. dazu Chastie-musart, Jubinal, ed. cit, s. 482, str. 34:

Lors ne fist Diex mesel, tigneux, orb ne truant,
Boçu si contrefait ne camus si puant,
Puis qu' il aut deniers largement estruant,
Qu' il n' i truist bele chiere et feme remuant.

Ähnlich spricht das Chastie-musart an anderer stelle, s. 483, str. 41; vgl. ein lateinisches gedicht, l. c. s. 111; Marcoul et Salemon, str. 74, ed. Méon, o. c., s. 426:

Diex ne fist contrait, Qui por argent n' ait De putain son gre.

[3]) Str. 183—189. — Str. 186:

E Salomone dise: „femena nuia bona;
Se bona no perfeta."

Novati (Giorn. st. o. c., s. 442) glaubt, daß unser autor hiermit dem Salomo das Epigramm „Nulla quidem bona" zuschreibt, ich glaube jedoch, daß unser dichter nur eine freie umschreibung von Eccl. VII, 29 gibt; auch die verse „Nulla quidem bona" dürften nichts anderes sein. Hier mag noch verwiesen werden auf das ital. sprichwort: Nesuna femina no fu may bella ni bona; e se l' è bona e no l' è perfeta; Novati, Le seri alfabetiche prov., i. Giorn. st., bd. 18 (1891), s. 142.

Dieses sind im wesentlichen die gedanken, die unser autor in seinem langen gedichte vorbringt. Viel neues begegnet uns darunter nicht, und wie seine vorgänger, so bringt auch unser dichter seinen stoff ohne irgendwelche planmäßige anordnung vor und reiht meist wahllos strophe an strophe; noch ermüdender aber wirkt bisweilen die lektüre des gedichtes durch die zahllosen wiederholungen, die der anonymus sich zu schulden kommen läßt. Immerhin aber kann man unserem dichter eine gewisse schärfe der beobachtung und feinheit des witzes nicht absprechen.

Tobler hat die ähnlichkeiten dieser italienischen satire mit dem „Chastie-musart" festgelegt, deren zahl immerhin recht groß ist: der italienische weiberfeind hat bisweilen wörtlich aus dem gedichte seines französischen vorgängers übersetzt, dem er vielleicht auch die form seiner strophen entliehen hat. Sieht man sich freilich einmal jene strophen genauer an, die unser dichter wörtlich der französischen satire entnommen hat, so wird einem auffallen, wie allgemein gerade sie gehalten sind und wie wenige angriffe auf die Evastöchter sie bringen. Es sind bisweilen ganz allgemeine betrachtungen, die hier angestellt werden und die mit dem thema nur wenig zu tun haben.[1]) Wo aber einmal beide autoren in ihren angriffen auf die frauen übereinstimmen, da handelt es sich oft um gedanken, die in nicht minder ähnlicher form auch bei anderen dichtern auftreten, sodaß unser weiberfeind sie auch hieraus geschöpft haben könnte. Wie schwer es in solchen fällen ist, irgendeine sichere behauptung über ein abhängigkeitsverhältnis zweier gedichte voneinander aufzustellen, habe ich hier und dort bereits zu beweisen gesucht; es mag an dieser stelle jedoch noch einmal für den gemeinplatz von dem schminken der weiber, der zwar in dem „Chastie-musart" kein analogon findet, aber doch vielen anderen gedichten mit unserer satire gemein ist, gezeigt werden. Der italienische weiberfeind nämlich greift diese unsitte der frauen in folgenden versen an:

Tal e palida e tenta lo maitin quand' e leuata,
Qe l' om la ten per bela, quand la ue' pareclata.
De uermeio e de blanco será si adobata,
Q'ela pará una magena, quand' e ben uernicata (str. 90).

[1]) Siehe vorzüglich l. c. s. 151, anm. 2, s. 155, anm. 3.

In der folgenden strophe weist er auf die unbeständigkeit solcher schönheit hin. Tobler erinnert mit hinsicht auf diesen passus an zwei verse des Bernardus Morlanensis,[1]) Novati will eine größere ähnlichkeit in einigen zeilen des gedichtes „De vita monachorum" erblicken;[2]) nicht weniger groß aber ist in diesem punkte die übereinstimmung unserer satire mit Étienne de Fougères, dem Renclus de Moiliens, Jacopone da Todi, mit dem mönch von Montaudon, wie wir noch sehen werden,[3]) und mit manchem gedichte anonymer verfasser, das unserem autor wohl bekannt gewesen sein könnte.

Novati spricht die wohl nicht ganz ungerechtfertigte vermutung aus, daß unserem dichter eine wesentlich längere fassung des „Chastie-musart" vorgelegen habe als die uns bekannten. Zur stütze dieser vermutung verweist der italienische gelehrte auf eine strophe der italienischen satire, die zwar ihr analogon im „Chastie-musart" nicht findet, zweifellos jedoch ihrem charakter nach die übersetzung einer strophe dieses gedichtes sein könnte.[4]) Ähnliches ließe sich auf grund stilistischer untersuchung wohl noch für diese oder jene andere strophe der „Proverbia" sagen; freilich möchte ich auch mit hinsicht auf diese von Novati angeführten zeilen wieder darauf verweisen, wie ganz allgemein auch sie gehalten sind und wie wenig misogynen charakter gerade sie zeigen. Überdies aber bleiben, wenn man den einfluß des „Chastie-musart" als noch so bedeutend anerkennen will, die vielen beispiele aus sage und geschichte, welche, da die bekannten handschriften des französischen gedichtes nicht die geringste spur davon enthalten, wohl auch kaum eigentum einer etwa verlorenen fassung gewesen sind. Neben der frage nach der herkunft

[1]) Bernard v. Morlas, De contemptu mundi, ed. Wright, s. 58; vgl. Tobler, ed. c., s. 288.

[2]) Vgl. Novati, Giorn. stor. VII, o. c., s. 437 f.; De vita monachorum, l. c. s. 29.

[3]) Vgl. o. s. 86, 89, 142.

[4]) Siehe Novati, Giorn. stor. VII, s. 436. Novati meint die strophe nr. 76 unseres gedichtes:

Per longi tempi stea aunito e recreente,
Cui cela mal de femena e nol dis pales mente.
Cui nol cela e diselo, saçate ueramentre,
Q'el n'ama ni desira lo mal comuna mente.

dieser beispiele steht dann die nach der quelle unseres autors für seine stattliche fülle von vergleichen zwischen der frau und den verschiedensten tieren, die ja zwar zum teil in dem „Chastie-musart“ ihre entsprechung finden und die auch in der nicht bekannten fassung vielleicht in größerer zahl anzutreffen wären, aber sich in den „Proverbia“ doch durch eine besonders breite ausführung auszeichnen.

Ich glaube, daß es vergebene mühe sein würde, zur lösung dieser fragen nach einem literarischen vorbilde zu suchen: dem volksmunde wird unser dichter wohl den größten teil seines wissens entnommen haben, denn hier liefen alle die vergleiche und die erzählungen von den abenteuern berühmter männer im verkehr mit weibern um (vgl. o. s. 113f.). Der literarische einfluß soll dabei durchaus nicht geringgeschätzt werden: unser dichter mag manche anregung und manchen gedanken aus dem gedichte des Bernardus Morlanensis, von dem gerade der passus gegen die weiber nachweislich in Italien sehr populär gewesen ist, [1]) manchen gemeinplatz auch aus dem gedichte „De vita monachorum“ und aus der diatribe gegen die ehe geschöpft haben; er wird vielleicht noch mehr als den mittellateinischen den französischen frauenfeindlichen dichtungen verdanken und hier außer von dem „Chastie-musart“ beeinflussung vorzüglich von den kürzeren dits und den zwei erwähnten sprichwörtersammlungen empfangen haben. Aber man kann hier, von dem einen falle abgesehen, doch immer wie sonst nur sagen: die quelle unseres dichters liegt sowohl in den volksmeinungen als auch in der gesamten misogynen literatur seiner vorgänger.

Mit diesem denkmal ist die misogyne dichtung Italiens bis zum jahre 1300 erschöpft. [2]) In der folgezeit erscheinen noch recht viele frauenfeindliche dichtungen. Sie werden in einem schlußkapitel platz finden; hier jedoch mag noch ein

---

[1]) Siehe dazu die einleitung zu Novati, Carmina medii aevi, o. c.

[2]) Erwähnung verdient noch die sammlung von autoritäten im Fiore di Virtù (ende des 13. jahrh.) des Tommaso Gozzadini, kap. 1 (ed. I. Ulrich, Zürich 1890). Die so oft als frauenfeindlich bezeichnete novelle „Proverbio de la Natura Delle Femine“ des Novellino gehört meiner ansicht nach nicht hierher (ed. E. Sicardi, Bibl. Rom. bd. 71—72, s. 102, nr. 58bis).

kurzes wort von den misogynen sprichwörtern italienischer zunge gesagt werden, die nicht minder zahlreich sind als in der mittellateinischen oder französischen dichtung. Da sie jedoch oft nur wiederholen, was auch in anderer sprache gesagt ist, und eine genaue besprechung mich zu weit führen würde, so will ich mich an dieser stelle damit begnügen, einige frauenfeindliche sprüche aus den von Novati veröffentlichten alphabetischen sprichwörtersammlungen des 12. und 13. jahrhunderts anzuführen.[1]) In diesen sammlungen finden sich sprichwörter über die verschiedensten gegenstände, deren alter zum teil wesentlich höher anzusetzen ist als ihre niederschrift. Unter den uns interessierenden sprüchen sind besonders zahlreich diejenigen, die davor warnen einer frau und ihren worten zu trauen. So heißt es an einer stelle *„Chi in femina se fida in sacho se liga“*[2]), während der unbekannte sammler an einem anderen orte desselben alphabets die uns bekannte warnung ausspricht: *„De lacrima de femena e de vino dolze no te fidare*[3]) oder weiterhin *„Lonsenga de femina porta venino.“*[4]) Dieselbe warnung endlich illustriert unser sammler durch einen populären vergleich, freilich mit einem neuen sinn: *„Ni in putana vegia ni in tauerna noua no te fidare.“*[5]) Auf die verschwendungssucht der weiber oder wenigstens auf die kosten, die das schöne geschlecht dem manne verursacht, scheint mir folgender spruch gemünzt zu sein: *„Chi va con femena va con sacho rotto“*[6]), während auf das gefährliche einer schönen frau wieder ein anderer merkvers aufmerksam macht: *„Chi à bella moyere, suo dagno.“*[7])

---

[1]) Novati, Le Serie Alfabetiche Proverbiali e gli Alfabeti Disposti nella Letteratura Italiana De' Primi Tre Secoli, Giornale storico della letter. ital., bd. XV (1890), s. 337—401; bd. XVIII (1891), s. 104—147; bd. LIV (1909), s. 36—58.

[2]) Ed. c, bd. XVIII, s. 134, nr. 90.

[3]) Ib. s. 136, nr. 18.

[4]) Ib. s. 141, nr. 32.

[5]) Ib. s. 142, nr. 3; derselbe vergleich auch bd. LIV, s. 54, nr. 5; vgl. o. s. 157, anm. 2.

[6]) Ib. s. 133, nr. 67.

[7]) Ib. s. 133, nr. 70.

Daneben stehen warnungen vor der dirne, hinweise auf die lobsucht der frau: *„Volpe ama frode e femmina lode“*,[1]) auf die folgen einer heirat mit einem bösen weibe, auf die notwendigkeit eine frau zu züchtigen, und endlich wird in einem dieser sprüche gar ein bekanntes beispiel weiblicher list und verschlagenheit namhaft gemacht: *„Femina ria per troppa follia | Fece fare Herode dicollare li garconi.*[2])

[1]) Novati, Le Serie Alfabetiche Proverbiali e gli Alfabeti Disposti, Giornale stor. della letter. ital., bd. LIV, s. 56, nr. 8; auf dem schlußblatt d. Pommersfelder Isengrinus stehen zwei ähnliche verse:

Vulpes amat fraudem, lupus agnum, femina laudem,
Vulpus amat medicus, presbiter interitus.

Zeitschr. für deutsch. Altertum, N. F., bd. X, s. 389.

[2]) Ib. bd. XVIII, s. 115, nr. 12. Ähnl. u. a. sprüche sind: bd. XV, s. 377; bd. XVIII, s. 112, nr. 77 f.; s. 116, nr. 12; 127, serie II, nr. 2; s. 129, nr. 11; s. 133, nr. 60; s. 135, nr. 13; s. 138, nr. 2 f., 10; bd. LIV, s. 38, nr. 11; s. 40, nr. 4; s. 43, nr. 5; s. 47, nr. 1; s. 50, nr. 4. Vieles verwandte findet sich bei Haller, Altspanische sprichwörter, s. u.

V. Kapitel.

# Die frauenfeindlichen Dichtungen in der provenzalischen Literatur des Mittelalters.

Vorzüglich zwei stoffkreise sind es, in denen sich die provenzalische poesie erschöpft: die verherrlichung der liebe und der kampf für ehre, freiheit und moral. Der letzte ließ die dichter die schwersten anklagen gegen die geistlichkeit und deren oberhaupt, den pabst, gegen den adel und selbst gegen den könig richten. Es waren zum großen teil kampf- und kriegslieder, aufforderungen zum kreuzzuge, lobgesänge und rügelieder, die der feder solcher dichter, wie des kriegerischen Bertran de Born und des meisters des moralischen sirventes, des Peire Cardinal, entstammen. Nicht weniger interessant als dieser ideenkreis jedoch ist die andere stoffwelt der trobadors: die liebe, zu deren lobpreisung wohl jeder provenzalische dichter einmal zur feder gegriffen hat, und der begriff der verherrlichung von frau und minne sind so eng mit der provenzalischen poesie verknüpft, daß man sich die letzte ohne die ersten kaum denken kann.

So würde man wohl kaum auf die vermutung kommen, daß auch in diesem lande hier und dort dichter aufgetreten sind, die anderer ansicht waren als die mehrzahl ihrer landsleute und die nun eine ganz entgegengesetzte straße einschlugen. Die zahl dieser dichter, welche nun ihrerseits ihre aufgabe darin erblickten, die schattenseiten von frau und minne an den pranger zu stellen, ist, wie man sich denken kann, recht gering. Nie auch haben die schmähreden in dieser literatur einen so bitteren ton angenommen wie in der dichtung Nordfrankreichs; dazu standen doch selbst diese

weiberfeinde zu sehr unter dem einflusse ihrer zeit und ihres landes.

Die literaturdenkmäler misogyner gesinnung in Südfrankreich liegen, chronologisch betrachtet, den italienischen und zum großen teile auch den nordfranzösischen dichtungen voraus. Wenn ich sie dennoch erst an dieser stelle einer betrachtung unterziehe, so liegt für mich der grund einmal in der engen beziehung der italienischen weiberfeindlichen dichtung zur französischen, dann aber in der geringeren bedeutung der frauenfeindlichen dichtung innerhalb der provenzalischen poesie und in deren größerer selbständigkeit gegenüber der misogynen literatur anderer zunge.

Eine solche ausnahmestellung unter den provenzalischen dichtern nimmt Marcabrun[1]) aus der Gascogne ein (1140—1185), dieser autor, dessen besonderer stolz es war, nie eine frau geliebt zu haben und auch nie geliebt worden zu sein. Er wird nie müde, immer neue schmähreden auf die liebe zu häufen, wobei er meist ganz der art der uns bekannten misogynen dichter entsprechend, übelrede an übelrede, vergleiche an vergleiche reiht, ohne sie näher zu begründen. Da unser dichter sich jedoch meist mehr gegen die liebe im allgemeinen als gegen das schöne geschlecht direkt wendet, so kann ich mich hier mit der kurzen analyse eines seiner gedichte begnügen, welches anhebt „Dire uos uoill ses doptanssa“:

Marcabrun ist überzeugt, daß die liebe mehr unheil anrichtet als hunger, pest und krieg. Er stellt dann den bekannten vergleich zwischen der liebe und der katze an und meint, daß jene zwar nicht beiße, aber doch rauher lecke als diese, er erklärt, daß man sich dem teufel verschreibt, wenn man sich mit der liebe abgibt, vergleicht diese mit der stute, die den treiber ermüdet, mit der mücke, deren wunden zwar zahlreicher sind, aber doch leichter heilen, und endlich mit einem funken, der, obwohl in dem ruß versteckt, doch die ursache eines feuers wird.[2]) — Diese und andere schmähreden mußten,

---

[1]) Über Marcabrun vgl. Diez, Leben u. Werke der Trobadors[2], s. 37—45; vgl. Wechssler, Kulturprobleme des Minnesangs, Halle 1909.

[2]) M. Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours, bd. V, Paris 1819, s. 252; Herrig's Archiv, bd. 33, s. 336.

wie es in der natur der sache lag, den geharnischten widerstand der übrigen trobadors hervorrufen, und viele von ihnen haben unseren dichter denn auch für einen narren erklärt.

Direkt gegen die Evastöchter gerichtet sind im gegensatz zu den gedichten dieses Gascogners zwei wohl um etwas jüngere sirventese des Peire de Bussignac.[1]) Dieser autor lebte in Autefort und stand in enger beziehung zu Bertran de Born. Zwei gedichte gegen die frauen, die Raynouard abdruckt, sind die einzigen erhaltenen werke dieses dichters.

„Quan lo dous temps d'abril": In diesem, dem interessanteren der beiden gedichte,[2]) das aus sieben neunzeiligen strophen besteht, wünscht unser autor sich zur zeit des schönen april, der die dürren bäume blätter treiben und die vögel singen macht, die kraft zu ersinnen, wie er ohne nachteil für sich selbst die frauen für ihre falschheit züchtigen kann. Auch er glaubte unter tausend frauen eine gute zu finden;[3]) aber es war umsonst, sie alle sind verräterinnen, und sie machen es wie der dieb vor dem richter, der seine gefährten nennt, damit nicht aller lärm über ihn kommt. Ihr herz ist voller list und ränke; selbst ihre gefährtin betrügen sie, und sehen sie diese eine torheit begehen, so spotten sie darüber. Immer sind sie nur auf den eigenen vorteil bedacht und machen einem selbst das teuerste verächtlich. Will man irgendeine frau wegen eines vergehens tadeln, so schwört sie einem sofort *sobre las dens Narpi*, daß das, weswegen man sie anklagt, nicht der rede wert ist. Auf treue kann man bei ihnen nicht rechnen, es würde einem sonst gehen, wie dem, der die obhut über seine küken einem hühnergeier anvertraut:

Qui en loc feminil — Vai ben sercar sai,
Cuia feutat trobar — E qui vol comandar
Ben fai a castiar; — Al milan ni baillar
Qu' ieu dic qu'en loc cani — Sos poletz per noyrir,

Ja us dels grans nom don pois per raustir (ed. cit. s. 267).

---

[1]) Über ihn siehe u. a. Hist. litt. de la Fr., bd. 15, s. 444, u. 17, s. 418.

[2]) M. Raynouard, ed. c., bd. IV, s. 265—267.

[3]) Es ist der aus Eccles. VII 29 bekannte gemeinplatz, der hier lautet (s. 266): Qu' ieu cugiey entre mil, | Una lial trobar | Tan cuiava sercar; | Totas an un trahi.

Selbst der schlaue Reinhard mußte sich einmal verhöhnung gefallen lassen und büßte obendrein noch hut und handschuhe ein.[1])

„Sirventes e chansos lais": Dies zweite gedicht des Peire de Bussignac[2]) spricht vorzüglich über die verderblichen wirkungen des reichtums auf die frau. Sirventese und böse lieder will unser weiberfeind jetzt nicht mehr singen. Er hat sich lange abgemüht, vor den reichen zu warnen, aber alles ist vergebens; denn gold und silber, wein und weizen ziehen das weib von böser art an. Ruhm und ehre gilt jetzt nichts mehr, der reichtum allein herrscht. Setzt man sich neben die frau, so herzt und küßt sie einen wohl; aber sie ist dabei voller falschheit, wie unser dichter wohl weiß. Er gedachte ihr die haut abzuziehen, aus der ihre schlechtigkeit erwächst, aber es entstehen dafür sofort drei neue. Wer ihnen glaubt, der hat nur schaden davon und gleicht in seiner torheit dem könige in der tonne. Nicht etwa zu seinem vorteile bringt unser dichter diese übelreden vor, nein, er ist aufrichtig erzürnt darüber, wie die weiber ihre schönheit verschwenden, und hat nur gesagt, was sich ziemte.

Zweifellos die interessantesten denkmäler misogyner gesinnung in der provenzalischen poesie, wenn nicht in der gesamten literatur des mittelalters überhaupt, sind zwei schmähgedichte des berühmten mönches von Montaudon. Was diese gedichte so anziehend macht, das ist weniger der gegenstand — die angriffe auf das schminken der frauen sind, wie wir gesehen haben, gemeingut vieler weiberfeinde — als die form, in welcher der dichter seine schmähreden vorträgt.[3])

Der mönch von Montaudon entstammte einer adligen familie der Auvergne, kam zunächst in die Benedictinerabtei zu Aurillac, erhielt dann aber bald die priorei Montaudon. Seine vielen freunde, die er sich hier schnell durch seine zahlreichen

---

[1]) Diese stelle hat wohl mit unrecht anlaß zu der annahme eines frühen provenzalischen Roman de Renart gegeben (siehe Larousse II 1439).

[2]) Ed. M. Raynouard, ed. c., bd. IV, s. 268—270.

[3]) Der Mönch von Montaudon, ein provenzalischer Trobador, ed. Emil Philippson, Halle 1873; über den dichter siehe dortselbst, ferner Diez, Leben und Werke der Trobadors [2], s. 270—278; Histoire litt., bd. 17, s. 565—568. Über das schminken s. o. s. 161.

gedichte erworben hatte, veranlaßten ihn zum austritt aus dem kloster. Noch einmal kehrte er dorthin zurück, um es 1193 wieder zu verlassen und nun ein wanderleben zu führen, das ihn an die verschiedensten orte brachte und schließlich mit der übernahme der priorei in Villafranca in Spanien endigte. Dortselbst ist er zu anfang des 13. jahrhunderts gestorben.

Die beiden tenzonen gegen die frauen, wenn man die satiren so nennen darf, stehen inhaltlich in engem zusammenhange, und unser mönch scheint sich das eine gedicht als fortsetzung des anderen gedacht zu haben.

„Autra vetz fui a parlamen“: In diesem älteren der beiden gedichte,[1]) das aus sieben achtzeiligen und vier weiteren vierzeiligen um vieles unflätigeren strophen besteht, erzählt der mönch von einer klage, deren zuhörer er ganz zufällig bei einem besuche im himmel wurde: die heiligenbilder nämlich haben sich bei Gott darüber beschwert, daß die frauen durch ihre eitelkeit den preis der schminke in die höhe treiben. Der herr, unwillig über dieses unrecht an den heiligenbildern, wendet sich an den mönch und befiehlt ihm, die frauen von diesem unwesen abzubringen; hat er keinen erfolg, so sollen die weiber ausgetilgt werden. Aber der mönch ist anderer meinung als Gott: er empfiehlt diesem mäßigung und weist darauf hin, daß die heiligenbilder niemals die frauen dulden wollen. Gott macht ihn auf das törichte dieser rechtfertigung aufmerksam, denn die weiber würden sich ja ihrem schöpfer gleichstellen, wenn dieser sie von tag zu tag älter werden läßt, sie sich aber immer durch schminke wieder ein jüngeres aussehen geben könnten.[2]) Doch der mönch gibt nicht nach: er wirft Gott seinen stolz vor und knüpft das einstellen des schminkens an die bedingung, daß entweder den frauen ihre schönheit bis ans lebensende verbleibt, oder aber, daß die schminke überhaupt aus der welt geschafft wird. Noch einmal ergreift Gott das wort und erinnert an das vergängliche dieser schönheit;[3]) aber der mönch ist wieder nicht

[1]) Ed. Philippson, s. 39—41, nr. XIII.

[2]) Ähnliche gedanken äußert Étienne de Fougères (o. s. 86), u. Renclus de Moiliens (o. s. 89).

[3]) Derselbe gedanke findet sich u. a. in str. 91 der Proverbia, s. o. s. 155.

um die antwort verlegen: „*Qui ben peing, ben ven,*“ meint er und erklärt, daß die weiber die schminke keinesfalls dünn auftragen, sondern dick und dauerhaft. Beide, mönch und Gott aber, sind sich einig in der ansicht von der unbezähmbaren sinnenlust der frauen, zu deren befriedigung die schminke ein mittel ist. Auch darin willigt der mönch ein, daß Gott die weiber für ihr unwesen straft; nur die dame Elys soll Gott verschonen, über die kein heiligenbild klagt.

„Quant tuit aquist clam foron fat“: Aber Gott ist ein gerechter richter, und als solchen muß unser mönch ihn handeln lassen nach dem grundsatze *audiatur et altera pars.* Das geschieht in dem zweiten der gedichte, das im jahre 1191 entstanden ist. Es handelt sich hier eigentlich um zwei ganz verschiedene dichtungen, die nur äußerlich miteinander verknüpft sind. Unser dichter ist wieder zum himmel emporgestiegen, wohin ihn dieses mal der heilige Michael gerufen hat. Er hört nun zunächst den heiligen Julian klage führen über die schwindende gastfreundschaft einiger orte; dann aber beginnt der eigentliche prozeß zwischen den frauen und ihren anklägern, der nun in achtzehn fünfzeiligen strophen vorgetragen wird.[1])

Die heiligenbilder heben zuerst mit ihrer klage an und werfen den weibern vor, daß sie ihnen die schminke und damit die anmut ihres gesichtes rauben. Aber die angeklagten machen zu ihrer verteidigung geltend, daß ihnen die schminke in wahrheit hundert jahre früher verliehen wurde als es überhaupt heiligenbilder gab, und eine von ihnen erklärt, niemandem unrecht zu tun, wenn sie das runde unter den augen durch schminke vertuscht. Nachdem nun kläger und angeklagter gesprochen haben, sucht Gott zu vermitteln: er schlägt den klägern vor, den weibern vom 25. jahre ab noch auf weitere zwanzig jahre das schminken zu erlauben; aber die heiligenbilder sind nicht damit einverstanden, mehr als zehn jahre wollen sie nicht gewähren. Endlich bringen St. Peter und St. Lorenz einen vergleich zustande, den beide parteien

[1]) Ed. Philippson, s. 41—46, nr. XIV a und b.

beschwören: Gott läßt fünf jahre von seiner forderung fallen, die kläger räumen ihrerseits fünf weitere jahre ein, und so dürfen die frauen sich bis zum 40. lebensjahre schminken.

Leider halten die weiber sich nicht sehr lange an diesen vergleich. Nein, zur großen entrüstung der heiligenbilder legen sie in mengen rote und weiße schminke auf kinn und gesicht und brauen sich aus safran, zwiebeln, silber und anderen dingen eine menge von tinkturen zusammen. Auch in eselsmilch getauchte honigwaben finden dabei verwendung.[1]) Wenn sie dann ihre salben unter vielen zaubersprüchen angefertigt haben, so füllen diese wohl dreihundert schachteln und säcke aus. Peter und Lorenz haben auch nie an die verträge geglaubt, die sie die alten weiber beschwören ließen mit zähnen von größerer länge als die des ebers. Ja, so schlimm treiben die weiber es mit dem schminken, daß sogar die pilger im heiligen lande darüber klagen. Besser ist es deshalb, man ißt den safran, als daß er so verdirbt.

Unserem mönche ist es nicht recht ernst mit seinen schmähungen; er behandelt seinen gegenstand mehr mit feinem witz und humor. Ein sehr viel ernsterer ton herrscht dagegen in den sirventesen des um einige jahrzehnte jüngeren Peire Cardinal (1210 — etwa 1230) aus Puy Notre Dame in Veley. In seinen vielen rügeliedern zieht er gegen die sittenlosigkeit seiner zeit zu felde und nimmt besonders die pfaffen und den adel zum ziele seiner angriffe, verschont dabei jedoch bisweilen auch die frauen nicht mit seinem tadel. Auf die letzten kommt er vorzüglich in einem gedichte zu sprechen, das anhebt „Tan son valen nostre vezi.“[2]) Unter manchen allgemeinen klagen über die laster seiner mitmenschen kommt unser dichter hier auch an den gemeinplatz von der habgier der frauen und ihrer damit verbundenen neigung zur lüge, und er meint darüber:

---

[1]) Durch diese realistische aufzählung von schönheitsmitteln erinnert unser dichter an Étienne de Fougères (o. s. 86), der freilich andere mittel nennt.

[2]) Über ihn siehe Diez, Leben u. Werke, s. 359—374; ed. M. Raynouard, Choix, ed. c., bd. IV, s. 360—61, nr. XLVI.

| | |
|---|---|
| En jurar de femna no m fi | Per ver dir un marabeti, |
| Ni son sagramen no vuelh ja; | E per mentir un barbari, |
| Quar si l' metiatz en la ma | Lo barbari guazanhara (ed. cit. s. 361). |

Als letztes denkmal misogyner gesinnung in der provenzalischen literatur mag hier das „Lehrgedicht über den Wert der Frauen“ genannt werden, das Serveri von Gerona, ein Catalane, der in der mundart der trobadors dichtete, zwischen 1238 und 1276 verfaßte. In 559 versen wird hier mit zahlreichen abschweifungen von dem schönen geschlecht geredet, das Serveri zwar heftig tadelt, aber doch auch nach seinen guten seiten anerkennt.[1])

Nach einer betrachtung über das würfelspiel, das dem einen spieler gewinn, dem anderen schaden bringt, erklärt unser dichter, daß es kein größeres übel auf der welt gibt als das weib. Noch weniger als vor dem tode kann man sich vor der falschheit der frauen bewahren. Man darf freilich den stab nicht über das ganze geschlecht brechen, denn nicht alle weiber sind schlecht, und die guten verdienen mit hinsicht auf die bösen um so mehr lob, wie überhaupt das gute erst durch die existenz des bösen wert erhält. Wohl kann man unserem dichter zum vorwurf machen, daß er zu einer zeit, als er selbst angenehmes von der liebe erfuhr, nie einen tadel gegen die Evastöchter erhoben hat, welche die ärmsten reich und die feigen tapfer machen und die Gott nach dem vorbilde der elemente schuf. Das fehlen der sonne, des wassers, des feuers oder der erde würde unseren untergang bedeuten, und ebenso könnten wir ohne die frau nicht leben. Überdies ist das weib doch schon deshalb ehrenwerter als der mann, weil es nicht wie dieser aus erde erschaffen ist, und der große wert der frau zeigt sich auch darin, daß man um ihretwillen in den kreuzzug zieht und selbst, um sie zu sehen, den weg von Rom nach Compostella nicht scheuen würde. Serveri aber weiß sich gegen diese einwände zu wehren: wohl gibt es drei treue weiber, aber daneben hundert böse, wohl drei dankbare, aber daneben hundert spötterinnen. Verrat und alle schandtaten lassen die frauen entstehen, und haben auch

[1]) Ed. H. Suchier, Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache, Halle 1883, s. 256—271; vgl. das. s. 539—542.

drei männer eine gute frau, so ist sie doch für tausend männer der tod und der ursprung alles bösen. Was die erschaffung der Eva angeht, so ist doch auch diese durch die vermittlung des mannes aus der erde vor sich gegangen. Jedenfalls wären wir heute besser dran, wenn Eva nie gelebt hätte:

Que, si Eva no fos,
Sens fam, gay e joyos
foren de fi en fi (vv. 269—271).

Durch die sünde der Eva hat Gott sein schönes werk vernichtet gesehen, aber durch dieselben drei buchstaben, durch Ave, hat er es wieder erlangt.

Man wird wohl fragen, wer solchen tadel gegen die frauen ausgesprochen hat. Ein weiser spielmann ist es, der wohl weiß, daß er seinem freunde gut dient, wenn er ihm schlechtes sagt, und der sich von dem guten könige von Aragon[1]) dank holen will.

Es folgt nun in den letzten hundert versen eine wertschätzung der liebe, denn der könig scheint eine zeit erlebt zu haben, in der man nichts böses von den frauen sagen durfte. Eine ganze reihe von männern wird namhaft gemacht, welche die liebe selbst erfahren haben,[2]) und es wird gar erklärt, daß alles gute auf der welt von der liebe kommt. Wegen der erlösung, welche uns durch die jungfrau Maria zu teil geworden ist, dürfen wir die frauen nicht schmähen. — Den schluß dieses im großen und ganzen doch wohl frauenfeindlichen gedichtes bildet ein gebet an Gott um erhaltung des königs Jakob, das ebensowenig zum thema gehört, wie die langen betrachtungen über den wert der elemente für den menschen und über die pflichten eines guten fürsten, die Serveri in sein werk einstreut.

Außer diesen wenigen denkmälern dürfte sich in der provenzalischen literatur, die dann im 13. jahrhundert ja überhaupt bald dem untergange anheim fällt, kaum etwas

---

[1]) Gemeint ist könig Jakob I. von Aragonien.

[2]) Es sind zum teil dieselben männer, die sonst als opfer weiblicher list und verschlagenheit genannt werden.

finden, das unserem thema verwandt wäre. Am ehesten könnte in dieser hinsicht noch auf einige verse aus dem „Roman de Flamenca“ verwiesen werden,[1]) in denen von der torheit der männer die rede ist, welche an die schönheit der frau glauben und die nicht bedenken, wie ganz anders das weib aussieht, wenn es geputzt ist, als wenn es sich schlafen legt und wieder aufsteht:

> Mais qui la ve quan si despueilla,
> Quan si colca o quan si leva,
> Ja non dira pois tanta reva,
> Si savis es, a las serventas. (vv. 568—571.)

Im übrigen aber zeigt auch dieser roman zu wenig verwandtschaft mit unserem gegenstande, als daß nicht dieser kurze hinweis genügte.

Was nun endlich die sprichwörter in der provenzalischen dichtung angeht,[2]) so ist hier zunächst darauf zu verweisen, daß sie, wohl wegen ihres volkstümlichen charakters, nie in handschriften einzeln oder zu sammlungen vereint eine niederschrift gefunden haben. Wir sind so ganz darauf angewiesen, sie erst auf umwegen aus den werken der trobadors zu entnehmen. Da nun aber, wie wir gesehen haben, die zahl der weiberfeinde unter den provenzalischen dichtern eine sehr beschränkte ist, so wird naturgemäß in dieser literatur die reihe frauenfeindlicher sprüche eine sehr kurze sein. Einen auch aus anderen literaturen bekannten gemeinplatz gibt ein spruch, der sich bei Marcabrun findet, wieder: *„Qui ab geing ab femna reigna | dreitz es que mals len aveigna, | si cum la letra esseigna.“*[3])

---

[1]) Le Roman de Flamenca², publ. par. P. Meyer, Paris 1901 (in der Bibliothèque française du moyen âge, bd. VIII) vv. 558—571.

[2]) Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den Prov. Lyrikern von Eugen Cnyrim, Marburg 1888, in Stengels Ausg. u. Abhandl. LXXI; Peretz, Altprovenzalische Sprichwörter mit einem kurzen Hinblick auf den mhd. Freidank, in Rom. Forschungen, bd. III 1887, s. 415—457.

[3]) Cnyrim, o. c., s. 46, nr. 776; Marcabrun, Herrig's Archiv, bd. XXXIII, s. 336.

Auf die unbeständigkeit der frauen scheint mir folgender spruch gemünzt zu sein: *„Precs de domna no dura mas un dia.“* [1]) Daneben stehen andere sprichwörter wie etwa: *„Ben sap far paissar erba vert, Femna qu'el marit incrima“* [2]), oder ein anderes, das auf die torheit der liebe und damit indirekt auf das schöne geschlecht abzielt: *„Per ques fols qui en amor cre.“* [3]) Im wesentlichen aber sind mit diesen proben die misogynen sprüche in der provenzalischen poesie erschöpft, wenigstens soweit sie uns bekannt sind. Daß daneben im volksmunde mancher andere vers gegen die Evastöchter umgelaufen ist, darf wohl als sicher angesehen werden.

---

[1]) Ib. s. 34, nr. 334; bei Uc de la Bacalaria, Mahn, Werke, bd. III, s. 212.

[2]) Rom. Forsch., o. c., s. 442, nr. 125.

[3]) Ib. s. 444, nr. 157. Hierher gehört noch aus der sammlung von Cnyrim, nr. 235, 333; von Peretz nr. 46, 118.

VI. Kapitel.

# Der frauenfeindlichen Dichtungen in der spanischen Literatur des frühen Mittelalters.

Bereits in den einleitenden worten habe ich darauf verwiesen, daß ich zu meinem bedauern der spanischen poesie eben wegen ihres späten auftretens überhaupt und des dadurch bedingten späten erscheinens misogyner dichtungen nur einen kleinen platz innerhalb meiner untersuchung einräumen kann. Während in Frankreich gerade das 13. jahrhundert eine unzahl frauenfeindlicher gedichte hervorgebracht hatte, gehören diese in dem Spanien desselben zeitraums noch durchaus zu den seltenheiten. Überdies aber ist in dem lande des Cid die frauenfeindliche dichtung auch in späteren jahrhunderten nie auf fruchtbaren boden gefallen, und wenigstens hat sie es hier nie zu einer blüte bringen können wie in Frankreich oder Italien. Vielleicht trägt auch hier wieder der geist des rittertums einen großen teil der schuld; in nicht geringerem maße aber wird die abneigung des im grunde durchaus ernsten und würdevollen Spaniers gegen die satire jeglicher art als grund für die spärliche zahl frauenfeindlicher dichtungen ins feld zu führen sein. Immerhin lassen sich doch spanische dichter wie Juan Ruiz, der erzpriester von Hita, wie Pedro de Torellas, Jacme Roig, Hernan Mexia und nicht zum wenigsten auch der erzbischof von Granada, Fray Hernando da Talavera, sowohl mit hinsicht auf die schärfe der schmähungen als auch auf ihren literarischen wert oder unwert manchem weiberfeinde der nachbarländer würdig an

die seite stellen. Doch alle diese männer sind vertreter einer späteren zeit und können deshalb leider trotz der vielen recht interessanten stellen nur anhangsweise behandlung finden.

Will man unter den uns bekannten denkmälern der spanischen literatur des 13. jahrhunderts etwas frauenfeindliches aufweisen, so ist man wohl gezwungen, zu übersetzungen von werken aus fremden sprachen seine zuflucht zu nehmen. Sie liegen eigentlich, nicht nur weil es übersetzungen sind, sondern auch wegen ihres mehr erzählenden inhalts, außerhalb meiner untersuchung und hätten wohl mit demselben rechte auch bei der besprechung der anderen literaturen, in denen sie zum großen teile ebenfalls anzutreffen sind, einen platz zu finden verdient; aber der sonst gänzliche mangel an misogynen werken in spanischer zunge aus der zeit vor 1300 mag eine kurze betrachtung wenigstens einer dieser dichtungen als gerechtfertigt erscheinen lassen.

Der großen indischen fabelsammlung des Wischnusarman, des Pantschatantra, habe ich bereits an einer anderen stelle dieser untersuchung mit ein paar worten gedacht. Hier mag noch darauf verwiesen werden, daß die von Abdallah Ibn Almokaffa herstammende version dieses werkes im jahre 1251 auf geheiß Alfons des Weisen als „Kalilah und Dimnah" ins spanische übertragen wurde.[1]) So finden wir bereits hier manche erzählung, die wohl geeignet ist, weibliche list und verschlagenheit darzutun.

Von einer anderen orientalischen fabelsammlung, dem „Buche der sieben Meister", habe ich schon im zusammenhang mit der französischen literatur einige worte gesagt und damals eine nähere besprechung abgelehnt (o. s. 88); hier mag jedoch aus den oben erwähnten gründen ein näheres eingehen am platze sein.

Dieses werk, nach dem angeblichen verfasser auch wohl schlicht „Sindibad" genannt, ist uns im gegensatze zum Pantschatantra in seiner indischen urfassung verloren gegangen, aber in persischer, arabischer und mancher anderen sprache auf uns

[1]) Ed. Pascual de Gayangos, in der Biblioteca de Autores Españoles, bd. 51, Madrid 1860; vgl. o. s. 2.

gekommen. Schon in den letzten jahrzehnten des 12. jahrhunderts tritt uns die erste französische und erst im anfange des folgenden jahrhunderts in dem „Dolopathos“ des Johannes de Alta Silva die erste, freilich sehr abweichende, lateinische version dieses indischen werkes entgegen.[1]) Im jahre 1253 ließ dann Don Fadrique, der bruder des uns schon bekannten königs Alfons X., die arabische version des verlorenen indischen originals als „Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres“ ins spanische übersetzen.[2]) Der titel bereits deutet an, daß die weisen dem könige, um ihn davor zu warnen, den anschuldigungen seines zweiten weibes zu glauben, manches beispiel weiblicher list und verschlagenheit zum abschrecken erzählen. Von den neun dieser geschichten will ich an dieser stelle zwei kurz wiedergeben.

Vielleicht die interessanteste erzählung, welche die weisen vorzubringen wissen, ist die dritte, das „Enxienplo del omme et de la muger et del papagayo et de su moça.“ Hier wird erzählt von einem manne, der bei antritt einer geschäftsreise einen papageien beauftragt, das treiben seiner frau während seiner abwesenheit zu beobachten. Kaum ist der gatte fort, so läßt das treulose weib auch schon den buhlen ein; aber der wächter gibt gut acht und berichtet dem manne nach seiner rückkehr alles. Die frau sieht sich verraten und richtet ihren verdacht zunächst auf das mädchen, als sie dann aber erfährt, daß der papagei der angeber ist, da verfällt sie sofort auf eine list, durch die sie sich von aller schuld frei machen kann: während der abermaligen abwesenheit des gatten nämlich weiß sie dem papageien auf verschlagene weise durch einen eimer voll wasser, den sie über den käfig entleert, durch kerze und spiegel und endlich durch einen mühlstein ein heftiges gewitter vorzutäuschen.

---

[1]) Romans des sept sages, ed. A. Keller, Tübingen 1836. Johannes de Alta Silva, Dolopathos sive de rege et septem sapientibus, ed. H. Oesterley, Straßburg 1873. Li Romans de Dolopathos, ed. Brunet et Montaiglon, Paris 1856.

[2]) Ricerche intorno al libro di Sindibâd per Domenico Comparetti, Milano 1869, s. 37 ff.: Libro de los engannos et los asayamientos de las mugeres, de arávigo en castellano trasladado por el Infante don Fadrique, fijo de don Ferrando e de doña Beatris.

Wahrheitsgetreu erzählt der wächter dann am anderen morgen dem manne von dem heftigen gewitter, und dieser, der selbst nicht das geringste von einem unwetter gespürt hat, ist baß erstaunt und kann nun natürlich auch dem berichte über das vergehen seiner frau während seiner früheren abwesenheit keinen glauben mehr schenken. So muß er nun wohl oder übel um verzeihung bitten. — Warum aber hat der weise dem könige diese geschichte vorgetragen? *Et yo, Señor, non te dí este enxemplo, sinon porque sepas el engaño de las mugeres: que son muy fuertes sus artes et son muchos que non an cabo nin fin.*[1])

Einen ziemlich bekannten gegenstand behandelt das 19. beispiel dieser fabelsammlung, das „Enxenplo de la diablesa et del omme et de la muger et de como el omme demandó los tres dones". Es ist die geschichte von einem manne, der mit einer teufelin im bunde steht und von ihr die erfüllung dreier wünsche gewährt erhält. Der mann, unentschlossen, was er sich wünschen soll, wendet sich an seine frau um rat und befolgt dann deren vorschlag, sich recht viele weiber auszubitten. Aber kaum ist die bitte in erfüllung gegangen, da packt ihn auch schon die reue, und wieder folgt er dem winke seines bösen weibes und verlangt nun befreiung von allen frauen. So hat der mann durch die bösartigkeit seiner gattin zwei wünsche vergeudet, und da er sich nun ganz ohne frauen auch nicht recht wohl fühlt, so kann er den letzten wunsch nur damit ausfüllen, wieder um einige Evastöchter zu bitten. — Welche lehre aber läßt sich hieraus ziehen? *Por ende te dó por conseio que non mates tu fijo, que las maldades de las mugeres non an cabo nin fin.*[2])

Ähnlichen charakter wie diese beiden erzählungen tragen auch die übrigen geschichten, welche die weibliche schlechtigkeit an den pranger stellen sollen, und in ganz ähnlicher weise wird auch hier jedes mal die betreffende nutzanwendung gezogen. Doch dieses ist, wie schon gesagt, so ziemlich alles, was sich an äußerungen frauenfeindlicher gesinnung

---

[1]) Ed. Comparetti, o. c., s. 41, Exemplum III.
[2]) Ib. s. 48, Exemplum XIX.

aus der zeit vor 1300 in der spanischen literatur aufweisen läßt.[1])

Weit dankbarer jedoch als ein durchforschen der eigentlichen literatur Spaniens nach denkmälern weiberfeindlicher gesinnung ist ein nachspüren auf anderem gebiete: auf dem der spruchweisheit.

Wir sind in hinsicht hierauf zwar auf handschriften angewiesen, die erst dem 14. und 15. jahrhundert angehören; aber zweifellos gilt doch auch hier wieder, daß den einzelnen sprüchen zum teil größeres alter zuzuschreiben ist als die zeit ihrer aufzeichnung. Jedesfalls aber sind wir, was die spanischen sprichwörter angeht, in weit besserer lage als in der provenzalischen literatur, wo es an irgendwelchen handschriftlichen spruchsammlungen vollständig gebricht. Aus den spanischen sprichwörtersammlungen haben dann die deutschen gelehrten Koeler und Haller geschöpft, von denen besonders der letzte erwähnung verdient.[2]) Mit anerkennenswertem fleiße, der von dem verfasser sonderbarerweise auf stunden genau berechnet angegeben wird, sehen wir hier die einzelnen altspanischen sprichwörter zusammengestellt und, wodurch die arbeit noch um vieles verdienstvoller wird, auch die parallelen aus der französischen, provenzalischen, italienischen, deutschen, englischen, dänischen, norwegischen und schwedischen sprache beigebracht. Leider ist „der besitzer mehrerer orden" trotz angestrengten fleißes und trotz des schon recht beträchtlichen umfanges seines werkes nicht über das anfangsstadium der sammlung hinausgekommen. Immerhin bietet sie jedoch auch so, wie sie ist, genug des interessanten für uns, von dem einiges an dieser stelle zum abdruck gelangen mag. Recht interessant ist es, daß wir hier in der spanischen sprichwortliteratur auf einen vergleich stoßen, der in den übrigen literaturen nicht häufig ist, aber in der französischen

[1]) Die anderen beispiele unseres buches, die gegen die frauen gerichtet sind, sind nr. 2, 5, 6, 9, 14, 17, 20. 25.

[2]) Fr. Koeler, Sammlung spanischer Sprichwörter, Leipzig 1845. — Joseph Haller, Altspanische Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten aus den Zeiten vor Cervantes ins Deutsche übersetzt, II bde., Regensburg 1883. Im Selbstverlag des Verfassers und in Kommission der G. J. Manz'schen Buchhandlung.

poesie zum mittelpunkte eines ganzen gedichtes gemacht worden ist: auf den vergleich zwischen der frau und der elster. In dem betreffenden spanischen sprichworte dient dieser vergleich dazu, die geschwätzigkeit der weiber an den pranger zu stellen: *„A la muger y a la picaça lo que vieres (dirias) en la plaça."* [1]) Denselben tadel wie dieses sprichwort drückt der vergleich mit einem anderen vogel aus: *„Antes faltara al ruyseñor: q̄ cantar: q a la muger: q̄ parlar"* (Haller s. 611, nr. 500), und denselben vorwurf erhebt schließlich auch mit etwas erweitertem sinne der spruch: *„La lengua de la muger siempre haze: todo lo que le plaze"* (Haller s. 463, nr. 360$_8$).

Zahlreich sind unter diesen sprüchen diejenigen, die vor einem schönen weibe warnen, und auch ein uns bekannter spruch begegnet darunter, dem wohl ein hohes alter zuzuschreiben ist:

„Humo y gotera y la muger parlera,
Echan al hombre de su casa fuera." [2])

Dieselbe warnung spricht ein vers der Hallerschen sammlung aus, nur mit anderen worten: *„Al que tiene muger hermosa: o castillo en frontera nunca le falta guerra."* [3])

Und wie auf die gefährlichkeit der schönen frau, so sind eine reihe anderer sprüche auf die putz- und schmucksucht der weiber gemünzt, wie etwa aus der sammlung von Haller: *„La muger que mucha mira: poco hila"*, oder *„La muger: y la tela: a la candela"*,[4]) oder aus der sammlung von Koeler: *„Moza galana calabaza vana"*, oder ein anderer spruch: *„La muger polida, es casa sucia con puerta barrida."* [5])

Daneben stehen merkverse, welche die wortbrüchigkeit und unbeständigkeit der frauen zum ziele ihres angriffes nehmen, wie etwa der vers, der einen bekannten vergleich aufstellt:

---

[1]) Haller, s. 81, nr. 103; vgl. dazu am selben orte die entspr. sprüche anderer zunge; vgl. De la Femme et de la Pye o. s. 117ff.

[2]) Koeler, s. 39, nr. 214; vgl. u. a. De conjuge non ducenda, l. c. s. 38.

[3]) Haller, s. 480, nr. 389; vgl. die entspr. sprüche anderer zunge, ib. s. 480—482.

[4]) Ib. s. 463, nr. 360 4 und 6; ähnlich bei Koeler, s. 40, nr. 231 u. 235.

[5]) Koeler, s. 45, nr. 272 u. s. 41 nr. 233.

Quien prende el anguilla por la cola
Y la muger por la palabra,
Bien puede decir, que no tiene nada,[1])

und wieder andere, die über das ganze weibliche geschlecht den stab brechen, wie etwa: *„Mugeres buenas son las que estan enterradas“*, (Koeler, s. 41, nr. 236), oder auch *„De la mala muger te guarda y de la buena no fiez nada.“*[2])

Schließlich hat hier auch der gemeinplatz eine stelle gefunden, daß jemand, der eine böse frau hat, sich nicht wundern darf, wenn ihm nichts gutes daraus erwächst: *„A quien tiene mala muger: ningun bien le puede venir: que bien se pueda dezir“* (Haller, s. 463, nr. 360).

Noch mancher andere spruch der von mir zu grunde gelegten sammlungen verdiente wohl hier erwähnung zu finden[3]); doch die angeführten beispiele mögen genügen. Sie zeigen, daß auch in Spanien, dem an frauenfeindlichen dichtungen sonst verhältnismäßig armen lande, das volk eifrig den geliebten gegenstand ergriffen und in der ihm vorzüglich eigenen form des spruches zur gestaltung gebracht hat. Daß dabei eine reihe von sprüchen auftreten, die mit diesem oder jenem aus einer anderen literatur sinn- oder gar wortverwandt sind, darf dabei nicht wunder nehmen und vorzüglich nicht dazu verleiten nun aus dieser übereinstimmung ohne weiteres die behauptung einer nachahmung aufzustellen.

---

[1]) Koeler, s. 41, nr. 240; vgl. s. 169, anm. 2 zu der parallele zwischen frau und aal.

[2]) Haller, s. 194, nr. 176 (denselben port. spruch s. ib. s. 195), und Koeler, s. 41, nr. 241. Diesen spruch hat Iñigo Lopez de Mendoza, marques de Santillana i. s. „Refranes que dizen la viejas tras el fuego“ ed. U. Cronan, Revue Hispanique, bd. 25, 1911, nr. 211; andere sprüche dortselbst nr. 377 u. 382.

[3]) Andere sprüche gegen die frauen siehe bei Haller: s. 80, nr. 102, s. 83, nr. 105, s. 194f., nr. 176, s. 238, nr. 214, s. 254f., nr. 233, s. 463—468, s. 513f., nr. 435, s. 618, nr. 504; eventuell auch s. 512, nr. 430; bei Koeler: s. 40, nr. 226 – 230, nr. 232, s. 41, nr. 234, 237, 238f., 242, s. 42, nr. 243, s. 48, nr. 305, s. 49, nr. 310f. u. 313, s. 53, nr. 351 u. 358, s. 62, nr. 445.

# Schlußbemerkung.

Mit dem kurzen verweilen bei den spanischen denkmälern frauenfeindlicher gesinnung aus der zeit vor 1300 habe ich den ring meiner untersuchung geschlossen. Ich hoffe so ein abgerundetes bild entworfen zu haben von allem dem schlechten, das geistliche oder laien der romanischen länder in prosa oder vers im frühen mittelalter gegen das schöne geschlecht vorgebracht haben. Erschöpft freilich sind diese weiberschmähungen mit dem jahre 1300 noch lange nicht, obwohl sie schon vor dieser zeit nicht selten einen recht bedenklichen umfang und ton angenommen hatten. Da nun überdies in dem lande des Cid erst nach diesem zeitpunkte größere spuren von weiberhaß in der literatur auftreten, so mag ein kurzer überblick über die weitere entwicklung der misogynen dichtung in den einzelnen romanischen ländern wenigstens für die nächsten zwei jahrhunderte und wenigstens für die volkssprachlichen werke gegeben werden. Ich muß mich dabei freilich, wie es in der natur der sache liegt, mit dem hinweise auf die hauptdenkmäler begnügen, ohne dabei irgendwie den anspruch auf vollständigkeit erheben zu können und zu wollen.

In Frankreich[1]) hatte Jehan de Meung durch die fortführung des von Guillaume de Lorris begonnenen „Rosenromans“ dem ansehen des weibes einen empfindlichen stoß versetzt, indem er gewissermaßen alle die in kürzeren oder

[1]) Ich stütze mich bei dieser betrachtung vorzüglich auf Arthur Piaget, Martin Le Franc, prévot de Lausanne, Thèse de doctorat, Lausanne 1888; Gröbers Grundriß II, s. 884 f., 1056, 1066 und 1091 ff., und auf G. Gröber, Die Frauen im Mittelalter und die erste Frauenrechtlerin. Sonderabdruck aus der deutschen Revue, Dezember 1902.

längeren gedichten geäußerten schmähungen seiner vorgänger zusammengefaßt hatte. Nach ihm ließen dann auch andere es sich nicht nehmen, immer wieder auf die schlechtigkeit der frau zu verweisen und ihre fehler mit mehr oder minder scharfer satire zu geißeln. So finden wir zum beispiel in einem bekannten werke des 14. jahrhunderts, dem „Songe du Verger", den hinweis auf die unbeständigkeit der frau, die selbst vom winde nicht übertroffen wird; vor allen dingen aber begegnet uns hier eine aufzählung aller anklagen, welche die rechtsgelehrten gegen das schöne geschlecht erheben.[1]) Wichtiger jedoch als dieses werk ist die im mittelalter und bis in die neuzeit hinein so viel genannte lateinische schmähschrift des Matheolus-le-Bigame. Dieser dichter bildet zusammen mit Jehan de Meung bis ins 16. jahrhundert hinein den eigentlichen ausgangspunkt für freunde und feinde des schönen geschlechts, indem diese die schmähungen der beiden geistlichen zu verteidigen, jene sie zu widerlegen suchten. Matheolus-le-Bigame, der durch die heirat mit einer witwe um alle seine vorrechte gekommen war — das kanonische recht behandelte geistliche, die zum zweiten male heirateten, und solche, die eine witwe heirateten, nach gleichem gesetz —, läßt seinen zorn vorzüglich an der heirat aus. Er übertrifft in der grobheit seiner angriffe seinen vorgänger Clopinel, soweit dieser überhaupt noch zu überbieten war, und entwirft wohl von dem schönen geschlechte das empörendste und abschreckendste bild, das jemals ein dichter zu zeichnen gewagt hat. Sein werk, die „Lamentatio" oder „Liber infortunii", ist auch in einer übersetzung ins französische, die Jehan Le Fèvre in der mitte des 14. jahrhunderts vornahm, auf uns gekommen.[2]) Matheolus erzählt uns hier in 10118 versen von den üblen erfahrungen, die er mit seiner frau gemacht hat. er zählt unter anführung von beispielen die nachteile der heirat auf und benutzt jede gelegenheit, die fehler der weiber mit beißender schärfe zu brandmarken. Jehan Le Fèvre selbst

[1]) Le Songe du Verger, lequel parle de la disputation du clerc et du chevalier, ed. de Paris, par Le Petit Laurens (vers 1500), chap. 142.

[2]) Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce de Jehan le Fèvre, de Resson, ed. A. G. van Hamel, 2 bde. Paris 1892 u. 1905 (lat. u. franz.). Le livre de Matheol., ed. Tricotel, Bruxelles 1864.

dann ist es, der, von reue gepackt, es unternimmt, in einem „Rebours de Matheolus“ [1]) die behauptungen des Matheolus zu widerlegen und ein loblied auf die frauen anzustimmen; aber sein erfolg ist gering: das ansehen des Matheolus wächst immer mehr, und seine gedanken werden noch einmal in kürzerer form vorgetragen in dem gedichte „La Grant malice des femmes.“ [2])

An zweiter stelle nach Matheolus verdient im 14. jahrhundert als gegner des schönen geschlechts oder wenigstens als verfasser frauenfeindlicher dichtungen Eustache Deschamps (1340—1406 oder 1407) erwähnung, der freilich auch in gar manchem gedichte liebe und frau gepriesen hat. Er hat eine ganze reihe von balladen gegen die heirat geschrieben und sich nicht selten zu den gröbsten zoten gegen die Evastöchter hinreißen lassen; er hat dann aber vorzüglich in einem umfangreichen, leider nicht vollendeten werke, dem „Miroir de mariage“, seine schlechte meinung von dem weiblichen geschlechte zu erkennen gegeben. Es handelt sich hier um eine warnung vor der ehe, die Repertoire de Science einem heiratslustigen, dem Franc-Vouloir, erteilt. Das werk selbst blieb im mittelalter vollständig unbekannt und hat weder bei freund noch feind erwähnung gefunden. [3])

Schon vor dem „Rosenroman“ hatten manche dichter es sich angelegen sein lassen, die frauenehre gegen die zahllosen angriffe ihrer zeit in schutz zu nehmen, wofür gedichte wie „Les bontés des femes“, [4]) „Le bien des femes“ [5]) und andere beredtes zeugnis ablegen. Ihre zahl war jedoch immer weit hinter der der schmähgedichte zurückgeblieben, und meist auch standen sie an wert unter diesen. Jean le Fèvre hatte dann wohl wider willen mit dem „Rebours de Matheolus“ den anstoß zu dem großen streite gegeben, der dann unter

---

[1]) Rebours de Matheolus, p. p. van Hamel, o. c., Paris 1905.

[2]) Siehe Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles, Paris 1872—1890, bd. V, s. 305—318.

[3]) Œuvres complètes d' Eustache Deschamps, publ. par le marquis de Saint-Hilaire, Paris 1878 ff. Soc. des anciens textes franç.

[4]) Ed. Romania, bd. XV (1886), s. 315.

[5]) Ed. Jubinal, Jongleurs et Trouvères, o. c. s. 83.

Christine de Pisan erst zu eigentlicher entfaltung gelangen sollte.

Christine de Pisan (1364—ca. 1430), die erste frauenrechtlerin, wie Gröber sie nennt, machte es sich zur lebensaufgabe, den von Jehan de Meung, Matheolus und anderen dichtern befleckten ehrenschild ihres geschlechts wieder reinzuwaschen und schrieb in diesem sinne bereits 1399 ihre „Epistre au dieu d' amours", [1]) in der sie u. a. darauf hinweist, daß Ovid und Jehan de Meung sich sicher nicht die mühe gemacht hätten, ganze bücher über das weib zu schreiben, wenn dieses wirklich ein so unbeständiges und verwerfliches wesen wäre, in der sie dann aber auch auf jede weise das lob ihres geschlechtes singt und viele der von den weiberfeinden immer wieder angeführten beispiele aus geschichte und sage nun auf eine den frauen günstige weise auslegt.

Der humanist Jean de Montreuil, probst in Lille, griff nun ein und forderte bestätigung der geäußerten ansichten, die Christine in einem briefe gab, in dem sie auf das unrecht verwies, das Clopinel durch die verallgemeinerung seines urteils beginge, in dem sie dann aber auch gute vertreterinnen ihres geschlechts namhaft machte. Von diesem briefe wieder verlangte ein sekretär des königs, Gontier de Col († 1418), eine abschrift und forderte, als er sie erhalten hatte, Christine zum widerruf auf (1402), der jedoch verweigert wurde. Nun fand Christine de Pisan einen bundesgenossen in dem kanzler der Pariser universität, Jean Gerson, der gegen Jehan de Meung seine „Vision de Gerson" schrieb und der Christine dadurch ermutigte, die gegen sie geschleuderte epistel eines anderen parteigängers Clopinels, des Pierre de Col, zurückzuweisen. Auch Gerson selbst hat diesen brief des Pierre de Col widerlegt in seiner schrift „Responsio ad scripta cuiusdam errantis", [2]) die dann freilich von dem unerbittlichen Pierre de Col noch einmal beantwortet wurde. Aber man kam zu keiner einigung: hier standen weiterhin die

[1]) Ed. Maurice Roy, bd. 2 (Soc. des anc. textes franç.). Vgl. Mathilde Kerstenberg, Die stellung der frau in den dichtungen der Christine de Pisan, Dissertation, Heidelberg-Darmstadt 1909.

[2]) Gersoni opera, bd. III (1706), s. 297.

feinde der frauen und drüben fast alleine die vertreterin ihres geschlechts, die noch einmal zur feder griff und ein neues großes werk zur rechtfertigung ihrer behauptungen schrieb, „La cité des dames.“ Andere dichter nach Christine haben dann ihre sache weitergeführt, so Alain Chartier und dann Martin Le Franc (1395—1460), der in seinem „Champion des dames“ [1]) unter anführung einer unerschöpflichen fülle von beispielen alles das vorträgt, was seine vorgänger zu gunsten oder ungunsten des schönen geschlechts geltend gemacht hatten, und der dann Franc Vouloir, den Champion der damen, den sieg über seine feinde davontragen läßt und sich somit in seinen 24000 versen selbst zum energischen verteidiger weiblicher güte aufwirft. Aber auch Martin Le Franc hatte mit seinem umfangreichen werke keineswegs das letzte wort gesprochen. Der kampf dauerte an und ließ eine ganze reihe anderer dichter, [2]) wie den verfasser des „Chevalier aux Dames,“ wie weiter Bouton mit seinem „Miroir des dames“ und andere für die ehre der frauen eine bresche schlagen, während demgegenüber andere autoren, wie vorzüglich Guillaume Alexis mit dem „Grand Blason des faulces amours“ (1486), [3]) wohl der schärfsten frauenfeindlichen satire des 15. jahrhunderts, wie weiter der verfasser des „Loyer des folles amours,“ [4]) wie Antoine de la Salle in seinen „Quinze joies de mariage“ (1464) und andere, die aufzuzählen, zu weit führen würde, in ihren angriffen auf die Evastöchter sich nicht genug tun können. Auch ein vermittlungsversuch, den Robert du Herlin in einem traktat „L' Acort des mesdisans et biendisans“ anstellte (1493), vermochte nicht, dem kampfe ein ende zu bereiten. Dieser tobte weiter und zeitigte noch im 16. jahrhundert eine fülle von schmähschriften gegen das schöne geschlecht. [5]) —

---

[1]) Cf. Arthur Piaget, Martin Le Franc s. 79 ff., woselbst eingehende analyse.

[2]) Cf. ib. s. 127 ff.

[3]) Montaiglon et Raynaud, o. c., bd. I, pp. 1—10.

[4]) Jacob Le Duchat, Les quinze joies de mariage, ouvrage très ancien, auquel on a joint le Blason des fausses amours, le Loyer des folles amours .... La Haye 1726.

[5]) Siehe Piaget s. 158 ff.

Wenden wir unseren blick nun nach Italien, so sehen wir auch hier im 14. und 15. jahrhundert die frauenfeindliche dichtung noch in reicher blüte stehen und gerade hier in dem „Corbaccio" des Giovanni Boccaccio[1]) ein werk zeitigen, das an grobheit und derbheit der schmähungen dem „Rosenroman" oder sogar dem „Matheolus" wenig nachgibt. Boccaccio hatte dieses werk, „Il laberinto d' amore," zwar aus haß gegen eine witwe geschrieben, die sich im jahre 1354 bei seinem aufenthalt in Florenz von ihm den hof machen ließ, ihn dann aber dem gelächter preisgab; doch die vielen klagen über die klatschsucht, über list und verschlagenheit, über scheinheiligkeit und über die neigung zum putz und über viele andere weibliche schwächen mehr, die er sich von dem ihm im traume erscheinenden verstorbenen gatten der frau vortragen läßt, gelten nicht so sehr dieser als vielmehr dem ganzen weiblichen geschlechte überhaupt. Boccaccio wird wegen dieser schilderung weiblicher verderbtheit, für die er viele einzelheiten der 6. satire Juvenals entlehnt hat,[2]) von späteren weiberfeinden gerne als autorität angerufen, während andrerseits wegen des lateinischen werkes „De claribus mulieribus" auch die freunde des schönen geschlechts auf ihn verweisen.

Ganz ähnliche gedanken wie Boccaccio, bringt ein anderer dichter des 14. jahrhunderts, Antonio Pucci, gegen die frauen vor. In seinem „Contrasto delle donne"[3]) läßt er in achtzig achtzeiligen strophen einen weiberhasser und einen verehrer des schönen geschlechts ihre ansichten vortragen und die von dem einen angeführten beispiele weiblicher list und verschlagenheit durch den anderen widerlegen. Der streit wird schließlich durch einen vergleich zu ende geführt, aber man

[1]) Ed. Moutier, Boccaccio, opere volgari, bd. V, Firenze 1828; cf. Gaspary, Geschichte der ital. Lit. bd. II, s. 30ff.

[2]) G. Pinelli, Appunti sul Corbaccio, i. Propugnatore, anno XVI (1883).

[3]) Antonio Pucci, Una poesia e una prosa di Antonio Pucci, ed. Alessandro d' Ancona, in Propugnatore, bd. II, teil 2, s. 397ff., Bologna 1869 und bd. III, teil 1, s. 35; vgl. Jahrb. für romanische und englische Literatur, bd. XII, s. 457. — Ich benutzte die neuausgabe von Alessandro d' Ancona, Una poesia et una prosa di Antonio P., in der Saggi di Letteratura popolare, Livorno 1913, s. 331—386.

erkennt doch, daß des dichters sympathie wohl nicht auf seiten der Evastöchter steht.

In dieser selben form des angriffs und der verteidigung auch behandelt Pucci in einem prosatraktat, „Il Zibaldone“ [1]) betitelt, diese frage. Er läßt hier zunächst Theophraste auftreten, der einem freunde von der heirat abrät, ihm alle bekannten fehler des weibes schildert, sich aber vorzüglich durch die anführung bedeutender gewährsmänner und ihrer äußerungen gehör zu schaffen versucht. Hier erscheint dann auch das bekannte sonett gegen die frauen „Antonio mio, di femina pavento,“ [2]) das Buto Giovanni an Pucci gesandt hatte und hier durch ein anderes sonett Pucci's widerlegt wird. Im weiteren verlaufe des traktats wird dann gar den männern die schuld an der verderbtheit der frauen zugeschrieben. — Schon vor Boccaccio und Antonio Pucci hatte Francesco da Barberino in dem umfangreichen werke „Del reggimento e costumi di donna“ (zw. 1318 und 1320) unserem thema verwandte gedanken geäußert. Er erteilt hier den frauen eines jeden alters und standes in der form der allegorie vorschriften über ihr benehmen und kommt dabei im 10. kapitel auch auf die frage zu sprechen, wer höher einzuschätzen ist, der mann oder das weib,[3]) eine frage, über welche die gerechtigkeit das urteil fällen soll. Auch hier wieder wird nun gegen die frau zu felde gezogen und der vorwurf gegen sie erhoben, schon viele männer betrogen zu haben: *„Le femmine anno ingannato Salomone, Aristotile, Sansone, David, Ansalon et molti altri e non attendono ad altro che a pilgliar chuori.“* (teil 19, II § 3).

Neben diesen großen denkmälern gehen eine anzahl kleinerer dichtungen im 14. oder 15. jahrhundert einher, deren verfasser meist die so beliebten gemeinplätze von der schlechtigkeit der frau vortragen. So reiht eine kleine prosarapsodie des 14. jahrhunderts wieder wahl- und planlos schmähredе an schmähredе und nennt die frau das haupt der sünde und das

---

[1]) Saggi, s. 371—386.

[2]) Ib. s. 381. Hier erscheint u. a. der vers aus der Äneis: Varie et mutabile semper femina, o. c. s. 378.

[3]) Francesco Barberino, Del Reggimento e Costumi di donna, ed. Carlo Baudi di Vesme (op. volg. bd. II), Bologna 1875, i. d. Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua, s. 415—418.

tor zur hölle, die mutter des betrugs und bezeichnet sie weiter in bekannter weise als *„chonfusione dell uomo, pena che no si puo chaciare, natural tentazione, insazievole bestia, chontinova sollecitudine, battagla sanza triegha, chotidiano danno usw.“*,[1] während ein wohl nicht viel jüngeres gedicht sich in wenigen versen über den gemeinplatz von dem schminken ergeht.[2]

Nach Parma führt uns ein anderes, um 1400 entstandenes gedicht gegen die ehe und die frauen, als dessen verfasser Giorgio Anselmi anzusehen ist und das viele ähnlichkeiten mit dem „Rosenroman“ zeigt.[3] Interessanter jedoch als dieses ist die wohl gleichaltrige satire eines anonymen verfassers, in der die frauen der einzelnen italienischen städte nacheinander unter die lupe des kritikers genommen werden. Der verfasser hebt mit den vielversprechenden versen an: *„El conven pur che raxune | de le done che fanno falo, | che sanno meter in balo | loro mariti per rasone“*, und er schildert dann nacheinander die schwächen der frauen von Florenz, Bologna, Rom, Ferrara, Venedig, Treviso und von anderen städten.[4]

Bereits in das 15. jahrhundert wohl führt uns ein kurzes misogynes gedicht des Leonardo Giustinian,[5] dann aber vorzüglich wohl auch die über 500 verse umfassende satire, von der Novati unter dem titel „Invectiva contre le donne“ einen teil zum abdruck gebracht hat. Recht derb ist wieder einmal der tadel, der hier gegen das weib erhoben wird: der dichter wirft der frau vor, den mann um hab und gut zu bringen, er erklärt, daß sie ehebruch begeht und immer zu allen freveltaten bereit ist, und er nennt sie die wölfin im

---

[1]) „Le uirtu delle femine“, ed. Severino Ferrari, Biblioteca di Letteratura popolare italiana Vol. I, Florenz 1882, s. 353, nr. 12. Auffällig ist die übereinstimmung in vielen ausdrücken mit dem lat. prosatraktat „Mulier est confusio hominis“, s. o. s. 77.

[2]) G. Volpi, Un sonetto antico contre la vanità delle donne, i. Erudizione e belle arti, anno IV (1899), s. 61—62.

[3]) T. Casini, Tre nuovi rimatori del trecento. Propugnatore, Nuova serie vol. I, parte II, Bologna 1888, s. 111—116.

[4]) T. Casini, Rime inedite dei secoli XIII e XIV. Il Prupugnatore, bd. XV, parte II (1882), s. 346—49.

[5]) Ed. A. Serena, Treviso, Turazza; cf. Rassegna bibliografica, bd. XIII (1905), s. 260.

schafsfell.[1]) Noch ein anderes gedicht gegen die frauen erwähnt Novati an gleicher stelle, den „Sermone al giovanne che vuol tôr moglie."[2])

Ähnlich wie in einem der obigen gedichte, hat in der zweiten hälfte des 15. jahrhunderts Antonio Cammelli aus Pistoia die frauen bestimmter städte zur zielscheibe seines spottes gemacht und ihren fehlern und gebrechen die schönsten seiner gedichte gewidmet. So spricht er in einem sonett von den frauen von Siena, von ihren schwarzen augen und ihren weißen zähnen, ihrem sanften blick und zärtlichem lächeln und meint dann: *„E simili presenti, / per lor disgrazia, son qua giù concessi / in man di quei Sanesi porci bessi."*[3]) Ein anderes sonett spricht von den frauen von Ferrara und meint, daß sie wohl einst schön waren, aber jetzt: *„fra tante, belle v'è qui una o du."*[4]) Wieder ein anderes gedicht ist den frauen von Mailand oder den von Reggio gewidmet.[5])

Endlich mag hier noch das umfangreiche „Sonaglio delle donne"[6]) erwähnung finden, das mit seinen sechzig strophen bereits dem 16. jahrhundert angehört, das aber unserem thema recht nahe steht, und schließlich mag noch auf ein kleines gedicht verwiesen werden, dessen entstehungszeit sich nicht feststellen läßt, aber bei dem volkstümlichen charakter des gedichts wohl hoch hinaufzurücken ist. Ich denke an die „Nuova Tarantella," die Kopisch abdruckt und die vorzüglich ihren spott an der schmuck- und putzsucht der frauen und der unsitte des schminkens ausläßt.[7])

Wir sehen also, daß in Italien nach 1300 die frauenfeindliche dichtung in üppiger blüte steht und noch recht

---

[1]) Novati, Giornale stor. VII, o. c., s. 438f.

[2]) Ib. s. 439, anm.

[3]) I Sonetti del Pistoia giusta l' apografo trivulziano a cura di R. Renier, Torino 1888, s. 17, nr. 17; cf. Percopò, Il Propugnatore, Nuvoa serie I, teil 1, 1888, s. 249—290.

[4]) Ed Renier, nr. 18, s. 18. [5]) Ib. nr. 19 u. nr. 237.

[6]) Il sonaglio delle donne, composto da Bernardo Giambullari Fiorentino, in der Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Bibl. Nazionale di S. Marca di Venezia. Per cura di Ernaldo Segarizzi' vol. I, Bergamo 1913, s. 148.

[7]) Agrumi, Volkstümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seinen Inseln ges. u. übersetzt von August Kopisch, Berlin 1837, s. 62f.

umfangreiche denkmäler hervorbringt. Nicht so in Spanien; wohl hält auch hier eine reihe von dichtern es für geraten, die weiblichen schwächen an den pranger zu stellen, aber ihre zahl ist nie so groß geworden wie in den nachbarländern, und meist nur sind es wenige verse, welche die dichter diesem zwecke widmen. So hat schon Juan Ruiz, der erzpriester von Hita († 1351), in einigen wenigen versen, die der herausgeber Sanchez unterdrückt hat, ein abfälliges urteil über das schöne geschlecht ausgesprochen. In sechs vierzeiligen strophen klagt er hier über die unergründlichkeit des weiblichen willens, über die list und verschlagenheit, über den jähzorn und über die unbezähmbare sinnenlust der Evastöchter und zieht den vergleich mit einer mühle, die nur dann gewinn bringt, wenn sie geht.[1]) Nicht viel später als diese verse mag ein umfangreiches katalanisches gedicht entstanden sein (2. h. 14. jh.), das unserem thema aber wesentlich näher steht als die verse des Juan Ruiz. In diesem „Fasset“[2]) gibt der Katalane zunächst in enger anlehnung an sein vorbild, einen lateinischen Facetus, eine „ars amatoria“. Gegen den schluß dann aber zieht er aus seinem traktat eine lehre, die durchaus nicht im einklang mit der vorlage steht: er baut sein gedicht nämlich zu einem geharnischten pamphlet gegen das schöne geschlecht aus und schwächt dann seine groben und derben schmähungen erst ganz am ende etwas ab durch das übliche zugeständnis, daß es auch gute frauen gibt, für die alle diese anklagen nicht geschrieben worden sind.

Bereits dem 15. jahrhundert gehört das umfangreiche werk des Jacme Roig über die frauen an, der „Spill o libre de les dones.“[3]) Das buch zeigt manche ähnlichkeit mit dem „Corbaccio“ und bringt alle die uns bekannten angriffe auf die frauen vor. Ich halte es nicht für angebracht, einige zitate zu geben, da diese bei dem umfange des werkes kaum ein richtiges bild geben könnten; überdies aber wird die ausgabe

[1]) Ed. Amador de los Rios, Historia critica de la literatura espagnola, bd. IV, s. 584 f.

[2]) A. Morel-Fatio, Mélanges de littérature catalane III. Le livre de Courtoisie, intitulé Le Fasset, in Romania XV (1886), s. 192—224.

[3]) Spill o libre de les dones per Mestre Jacme Roig, Edicion critica par Roque Chabás, Barcelona 1905.

von Chabás jedem, der sich dafür interessiert, leicht zugänglich sein.

Nach Jacme Roig hat dann auch Pedro de Torellas (1416—1458) in einem kurzen gedichte, dem „De mal dezir de muzeres", abfällig über die frau geurteilt und sie in seinen versen, die wohl zu seiner zeit recht beliebt gewesen sind, wieder als unvollkommenes und in der sünde erzeugtes tier bezeichnet und sich über ihre tugendlosigkeit beklagt.[1]) Heftiger jedoch als Pedro de Torellas hat sein zeitgenosse Fray Hernando da Talavera, der erste erzbischof von Granada, den feldzug gegen das weibliche geschlecht und seine schwächen geführt. Dieser geistliche (c. 1428—1507), der sich auch als verfasser lyrischer gedichte einen namen gemacht hat, predigte von der kanzel herab unaufhörlich gegen den übertriebenen aufwand, den die frauen seiner zeit mit der kleidung trieben, wandte sich dann aber vorzüglich in einem längeren traktat gegen diesen, in seinem „Tratado del vestir, del calcar y del comer." Ein kapitel dieses werkes, das mit zu den besten denkmälern spanischer dichtung des 15. jahrhunderts gehört, druckt Amador de los Rios ab.[2])

Endlich mag hier noch auf ein längeres gedicht des Fernando Mejia de Jaén (ende des 15. jh.) verwiesen werden, das erst neuerdings veröffentlicht worden ist. Der dichter behauptet, im auftrage zweier damen die gebrechen im charakter der weiber darzulegen. Er richtet die ersten verse an seine auftraggeberinnen, ruft dann Pedro de Torellas und Boccaccio als gewährsmänner an und hebt dann mit der zehnten strophe: *„Ellas son junqueras vanas | y falsillas son de albogue, | hechas de hojas liuianas, | llenas de culpas humanas, | criadas entre el azogue: | va ser que sin ser esta | y bien de un ayre que*

---

[1]) De Mal dezir de Muzeres di Pedro de Torellas. Cancion. gener., Toledo 1570, s. 70; abgedruckt auch bei Schubert in der Bibliotheca castellana, bd. II, s. 383.

[2]) Amador de los Rios, o. c., bd. VII, Madrid 1865, s. 361—363. A. Hentsch, De la littérature didactique, s. 210, spricht von Talavera und sagt: on possède de lui des œuvres sur des sujets religieux, des poèmes lyriques, et un poème contre les femmes. Ob sie mit dem letzten unser werk meint, weiß ich nicht; cf. Gröbers Gr. II², s. 443, und Dict. Encycl. Hispano-americano, bd. XX, s. 119 b, 120b.

*atiza; | gozo que en humo se va, | un don que quando se da | se nos tira mas aprissa* mit seinen schmähungen an, die er nun in weiteren 31 strophen zu je zehn zeilen fortsetzt. Auch Hernan Mejia ist recht grob in seinen klagen über die unbeständigkeit und falschheit und über die unstillbare sinnenlust der frauen, und gelegentlich bedient er sich auch zur stütze seiner behauptungen der bekannten beispiele aus sage und geschichte.[1])

Neben diesen denkmälern frauenfeindlicher gesinnung in Spanien mag in den verschiedenen cancioneros noch manches gedicht gegen die frauen umlaufen. Auf ein solches, in dem die beliebte geschichte von Virgils überlistung durch eine frau vorgetragen wird, verweist u. a. Comparetti.[2]) Es würde jedoch zu weit führen, wenn ich auch hier noch nachforschen wollte, und so mag der hinweis darauf, daß im 16. jahrhundert Castillejo noch einmal seine stimme zum erbitterten kampf gegen das weib erhob,[3]) diesen überblick beschließen.

Ich habe bereits bei der besprechung der einzelnen literaturen gelegenheit genommen, jedesmal einen kurzen rückblick auf den charakter der sich in ihnen findenden frauenschmähungen zu geben, und kann mich deshalb an dieser stelle mit einer kurzgefaßten schlußbetrachtung begnügen. Werfen wir noch einmal einen blick zurück auf alle besprochenen gedichte, so sehen wir, daß diese ihren anlaß vor allen dingen in zweierlei haben: in den moralasketischen anschauungen des mittelalters einerseits und in der bewußten reaktion gegen den ritterlichen geist andrerseits, der frau und liebe doch allzusehr idealisiert hatte. Daneben kommt in zweiter linie erst der groll über eine erlittene kränkung

---

[1]) Hernan Mexia, „Otras suyas en que descubre los defectos de las condiciones de las mugeres, por mandado de dos damas; y endereca a ellas estas primeras", Nueva Bibliotheca de Autores Españoles, ed. Menendez y Pelayo, bd. 19, Cancionero Castellano del siglo XV, bd. I, Madrid 1912, s. 280 b — 285 a, nr. 153; cf. ib. s. 276 ff.

[2]) Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, s. 152; cf. Comparetti, Virgilio nel medio aevo, bd. II, o. c., kap. VIII, s. 107 ff.

[3]) Ticknor, Geschichte der spanischen Literatur, band II, s. 172. — Noch ins 15. jahrhundert gehört Inigo Lopez de Mendoza mit seinem Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas.

in betracht, wie er etwa das pseudohildebertische gedicht oder die kurzen verse „Quid querar Adam“ eingegeben haben mag, wo dann immer ein fall verallgemeinert und das ganze geschlecht in den bann getan wird. Endlich ist oft auch bloße lust am übelreden über ein an und für sich wehrloses geschlecht der anlaß zu den weiberschmähungen gewesen.

Die zwei hauptquellen für die mittelalterlichen frauenschmähungen, askese und minnedienst, lassen zugleich deutlich zwei blütepunkte der misogynen dichtung im mittelalter erkennen: das 12. jahrhundert einerseits und die zweite hälfte des folgenden jahrhunderts andrerseits. Der erste dieser zeiträume, der ja eben vorzüglich das zeitalter der askese ist, hat uns eine stattliche zahl von werken hinterlassen, die rein im tone von moralpredigten gehalten sind und das weib durchaus im sinne kirchlicher anschauung schildern. Ich brauche hier nur an namen wie an Hildebert von Tours, Marbod von Rennes, Bernard von Morlas, vielleicht an Étienne von Fougères und, wenn auch aus späterer zeit, an Jacopone da Todi zu erinnern. Sie alle sind recht grob und derb im ausdruck, aber im ganzen doch würdevoller und ernster als die meisten späteren werke. Die zweite hälfte des 13. jahrhunderts bringt uns das erlöschen des minnedienstes, der im ganzen immer nur oberflächlich gewesen war und viel unmoral im gefolge gehabt hatte. Und so konnten nun die weiberfeinde in viel größerer zahl als bisher auf den plan treten und an einem der lebenselemente des adels ihren satirischen geist befriedigen. Die in diesen abschnitt gehörenden gedichte haben von dem charakter einer moralpredigt nicht das geringste mehr an sich, sie tragen streng satirisches gepräge: die frauenfeindlichen dichtungen sind aus den händen der geistlichen in die der spielleute übergegangen und erhalten hier einen rauheren, obscöneren ton.

Was nun den literarischen wert aller dieser dichtungen angeht, so ist er, wie ich schon oft betonte, in der mehrzahl der fälle nicht allzu groß. Recht einförmig und öde sind vorzüglich die großen moralasketischen lehrgedichte, während in den anderen, meist vulgärsprachlichen werken, witz und satire nicht selten mit meisterschaft gehandhabt werden. In letzter hinsicht möchte ich vorzüglich verweisen

auf das „Frauenevangelium“, das zwar noch dem 12. jahrhundert angehört, aber wohl auch aus dem gegensatz zum Marienkultus und minnedienst hervorgegangen ist, auf das „Dit de la chinchefache“, auf das von den „Cornetes“, auf das sogenannte liturgische drama „Recedite, recedite“, in mancher hinsicht auch auf die „Proverbia“ und auf dieses oder jenes andere gedicht. Viele der vulgärsprachlichen dichtungen auch zeichnen sich durch große anschaulichkeit aus und durch ein unverkennbares geschick ihrer verfasser in der handhabung von vergleichen zwischen der frau und einzelnen wesen aus dem tierreiche.

Aber der wert dieser gattung ist eben doch nicht so sehr ein literarischer als vielmehr ein kultureller: alle diese werke tragen dazu bei, das bild von der kultur des mittelalters zu vervollständigen und vor allen dingen die stellung der frau im mittelalter und die unter den damaligen weibern herrschenden sitten oder unsitten zu kennzeichnen. Freilich muß man in dieser hinsicht die gedichte mit vorsicht aufnehmen, denn es sind eben feinde des schönen geschlechts, welche als die verfasser anzusehen sind, und da ist es nur zu natürlich, daß möglichst dick aufgetragen wird und der dichter keine gelegenheit unbenutzt läßt, dem gegner etwas auszuwischen. Damit aber kommen wir von selbst an die frage, ob die frauen der damaligen zeit wirklich so schlecht gewesen sind, wie die dichter sie uns schildern, und weiter, ob die frauen unserer zeit sich gegenüber ihren geschlechtsgenossinnen des mittelalters wirklich so wesentlich gebessert haben; denn was die dichter des mittelalters gegen das schöne geschlecht vorgebracht haben, wird doch wohl selbst der ärgste weiberfeind nicht so ohne weiteres auf die moderne frau übertragen wissen wollen, und heute umgehende sprüche wie etwa der folgende:

Nur drei gute weiber hat's auf erden,
Die erste ist aus der welt geloffen,
Die andre ist im bad ersoffen,
Die dritte muß erst noch gefunden werden![1])

sind doch lediglich äußerungen des volkswitzes und wollen

[1]) E. Strauß, Der Engelwirt. 10. Kap.

nicht ernst genommen werden. Man muß sich eben bemühen, diese gedichte aus ihrer zeit heraus zu verstehen, und wenn man dann bedenkt, wie die dichter des mittelalters sich überhaupt ganz anderer ausdrucksmittel bedienten als die heutigen autoren, wenn man sich weiter daran erinnert, daß die im mittelalter alles geltende kirche in der frau von jeher das unbeständige und unberechenbare geschöpf und die urheberin alles übels gesehen hatte und daß selbst die ganze frauenverehrung des minnedienstes doch im grunde nur tändelei und schein war und die kirchliche auffassung von der frau als der Eva des Alten Testaments nur scheinbar verbarg, so wird man den charakter der schmähungen eher begreifen und die angriffe auf das schöne geschlecht nach ihrer mehr oder minder großen berechtigung abzuwägen wissen. Gewiß mag unter den frauen des mittelalters manches schlimmer bestellt gewesen sein als heute, und Wright, Petit de Julleville, Lecoy de la Marche u. a. führen manche beispiele für weibliche grausamkeit und sinnenlust und putz- und schmucksucht aus dem mittelalter an. Aber man denke sich einmal einen der von uns erwähnten dichter des mittelalters mit den anschauungen und dem geiste seiner zeit in unser jahrhundert versetzt, würde er sich da wohl anders über diesen oder jenen fehler der frau, wie zum beispiel über ihre schmuck- und putzsucht, äußern? Ich glaube nicht; denn was ist zum beispiel heute noch oft, um unsere augen nach Frankreich zu richten, woher ja die meisten schmähungen stammen, die so gerühmte elegante Boulevardpariserin anderes als ein mit schminke und puder belegtes und mit kostbaren stoffen und kleinoden behängtes geschöpf, das im inneren meist gähnende leere zeigt? Die stellung der frau ist eben eine andere geworden, und damit wird sie auch nach ihren vorzügen hin heute mehr anerkannt.

Was die abhängigkeit der einzelnen frauenfeindlichen dichtungen voneinander angeht, so habe ich immer darauf verweisen müssen, wie wenig positive behauptungen sich in dieser hinsicht aufstellen lassen. Noch ein paar allgemeine worte mögen hier am platze sein: wir haben eine lange kette vor uns, an deren anfang die Bibel und die antiken dichter stehen, die schon vor dem aufkommen des minnedienstes

ihre pfeile gegen das schöne geschlecht richteten. Diese beiden bieten dann dem misogynismus des mittelalters, der sich freilich aus zum teil ganz anderen anschauungen entwickelte, viele recht wesentliche handhaben, und zwar üben sie zunächst ihren einfluß auf die mittellateinische dichtung aus. Bald greift auch die vulgärsprachliche dichtung, und zwar zunächst die französische, den beliebten gegenstand auf. Sie findet ihre quellen vorgezeichnet, zu denen hier nun freilich als neu, wenigstens zuerst in weiterem umfange, die meinung des volksmundes und des volkswitzes hinzutritt. Von Frankreich aus ist die frauenfeindliche dichtung dann nach Italien gedrungen, während sie mir im bereiche der provenzalischen literatur mehr aus sich selbst entstanden zu sein scheint.

Was endlich die sprichwörter angeht, so mag zum schluß noch einmal darauf verwiesen werden, wie wenig man hier aus einer selbst wörtlichen übereinstimmung ein abhängigkeitsverhältnis konstruieren kann und darf. Es ist eine allgemein bekannte erscheinung in der sprichwortliteratur, daß die verschiedensten und entlegensten völker oft ganz unabhängig voneinander zu denselben sprüchen gelangt sind.

---

## Nachtrag.

Über Marcabrun (s. o. s. 167 f.) und seine stellung als frauenfeind bitte ich die neuerdings erschienene arbeit von Karl Voßler zu vergleichen: Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils, München 1913, s. 36 ff. (Sitzungsber. d. bayr. Akad. philos.-philol. Klasse). — S. auch A. Franz, Über den Trobador Marcabru, Marburg 1914.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

PQ
1477
G8S3

Schuwerack, Josef
Charakteristik der Personen in der altfranzösischen Chançun de Guillelme

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY